

الفنون الإسلامية

في العصر العثماني

تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفة

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية

كلية الآثار - جامعة القاهرة

المطبعة دينا

الناشر

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة

ت: ٣٩٢٩١٩٢

الفنون الإسلامية في العصر العثماني

تأليف

الدكتور / ربيع حامد خليفه
أستاذ الآثار والفنون الإسلامية
كلية الآثار - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

القاهرة ٢٠٠١

الناشر

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ شارع محمد فريد - القاهرة
ت: ٣٩٢٩١٩٢

حقوق الطبع محفوظة

الفنون الإسلامية في العصر العثماني

الأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة

٢٠٠١

٤٧٦

الأولى

٥٢٧٠

I. S. B. N

977 - 314 - 134 - 9

مكتبة زهراء الشرق

١١٦ ش محمد فريد - القاهرة

٣٩٢٩١٩٢

٣٩٢٩١٩٢

اسم الكتاب

اسم المؤلف

سنة النشر

عدد الصفحات

رقم الطبعة

رقم الإيداع

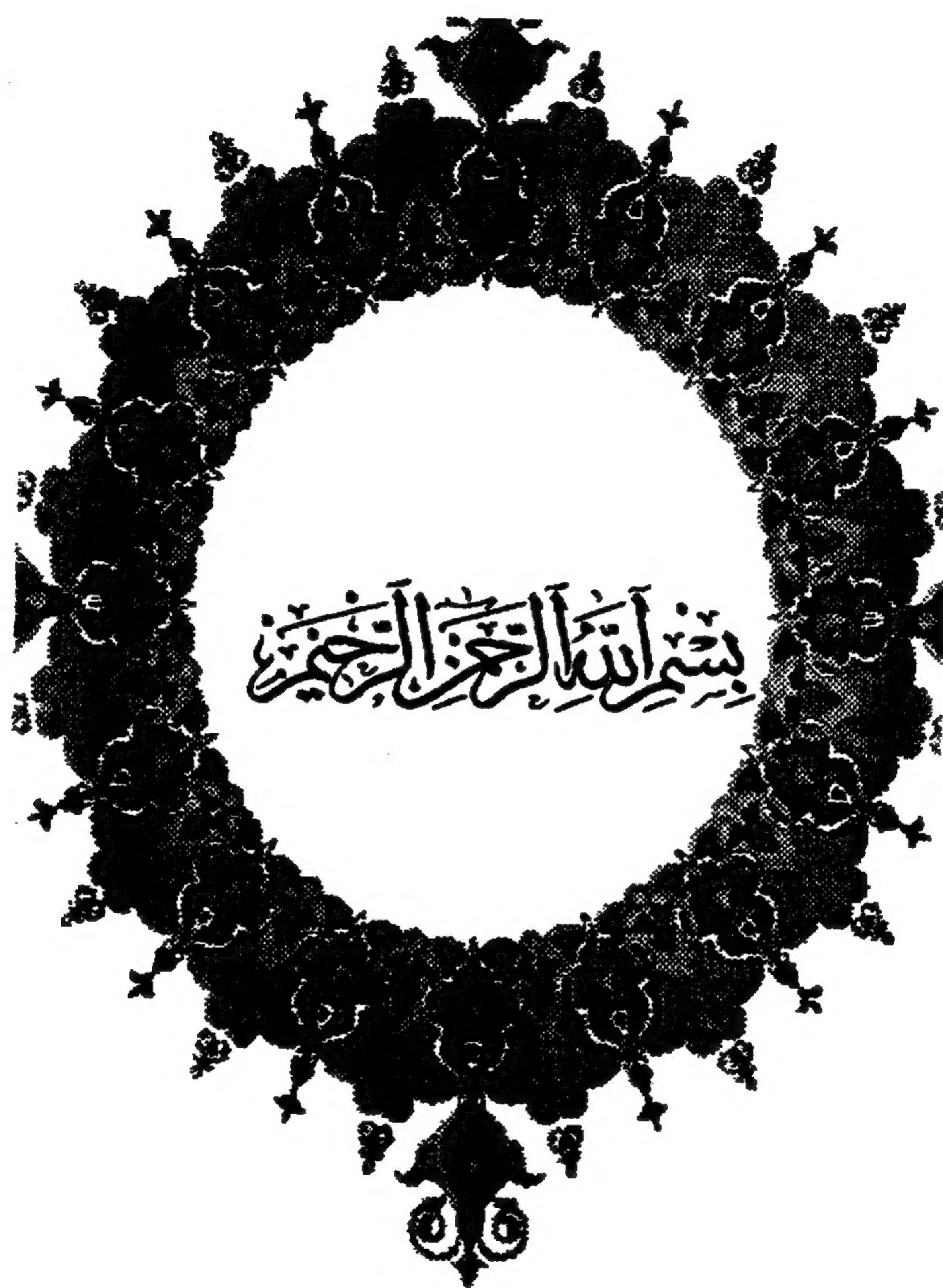
الترقيم الدولي

الناشر

عنوان الناشر

التليفون

فاكس



تصدير

يرجع اهتمامى بالفنون الإسلامية فى العصر العثمانى إلى سنوات عديدة مضت تربو على ربع قرن من الزمان عندما كنت أعد رسالتى الجامعية الأولى لنيل درجة الماجستير فى موضوع « البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية » ، ورسالتى الجامعية الثانية لنيل درجة الدكتوراه فى موضوع « الصور الشخصية فى التصوير العثمانى » . وقد استمر هذا الاهتمام قائماً بعد هذه الفترة حيث كان للفنون العثمانية النصيب الأكبر فى مجموع ما قمنا به من بحوث ودراسات فى مجال دراسة الآثار والفنون الإسلامية ، حيث أفردنا الكثير منها لدراسة الفنون العثمانية سواء فى تركيا أو فى مصر أو فى غيرها من البلاد العربية .

وقد مكنتى هذه العلاقة المبكرة والطويلة مع الفن العثمانى من أن اتعرف على القيم الفنية والجمالية لهذا الفن عن قرب وأن اتلمس الجوانب الابتكارية والإبداعية فيه .

كما أنها أتاحت لى الفرصة للاطلاع على كثير من المؤلفات والبحوث التى اهتم أصحابها سواء أكانوا من الأجانب أم من العرب أم من الترك بدراسة الفنون العثمانية أو التركية . وعلى وجه الخصوص تلك المؤلفات الهامة التى قام بكتابتها جيل الرواد من كبار العلماء الأتراك أمثال جلال أسعد أرسفان وأوقطاي أصلان آبا وتحسين أوز وغيرهم من الباحثين مثل شرارة يتكين وجونل أونى وميتين سوزان وفوليا بودور .

وبعد هذه السنوات الطوال تولدت داخل نفسى رغبة شديدة فى إعداد كتاب عن الفنون الإسلامية التى ازدهرت فى العصر العثمانى فى محاولة متواضعة للتعرف على الأسس الفنية التى قامت عليها هذه الفنون وعلاقتها بغيرها من فنون العالم الإسلامى وأوروبا والشرق الأقصى ومراحل تطورها عبر

سته قرون من الزمان ، وما تميزت به من حيث الشكل والتصميم والزخارف وأساليب التنفيذ .

وما لا شك فيه أن هناك أسبابا متعددة حفزتنى للقيام بهذا العمل بعضها يتصل بى حيث إن دراسة هذا الفرع من فروع الفنون الإسلامية يشكل المجال الأساسى لتخصصى العلمى ، وهو التخصص الذى أحاضر فيه بالجامعة لمدة تقارب العشرين عاما .

أما عن الأسباب الأخرى فهى تتمثل فى :-

أولاً : خلو المكتبة العربية تقريباً من دراسة شاملة عن الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى منذ ما يقرب من خمسة وعشرين عاماً أى منذ صدور كتاب العالم الجليل الأستاذ الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق رحمه الله عام ١٩٧٤م وكان بعنوان « الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى » .

ثانياً : محاولة إلقاء الضوء بموضوعية على طبيعة وجوهر شخصية الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى وأطرها العامة ، وتحديد معالمها وخصائصها التى تفردت بها عن غيرها ، وتوضيح جوانب الإبداع فيها ، حيث يلاحظ تحامل فريق من الكتاب الغربيين على فنون العصر العثمانى من جهة ، وتحيز بل وتعصب بعض الكتاب الأتراك لهذه الفنون من جهة أخرى .

ثالثاً : تناول التحف الفنية العثمانية المختلفة من خزف - معادن - أخشاب - عاج - نسيج - سجاد - زجاج بالدراسة فى نطاق القرون العثمانية حيث كان لكل قرن من هذه القرون بداية من القرن الثامن الهجرى (١٤م) وانتهاءً بالقرن الثالث عشر الهجرى (١٩م) سمات وخصائص فنية تميزه عن غيره ، ولا شك أن هذا المنهج يودى إلى عدم التداخل فى تحديد الفترات الزمنية للتحف الفنية العثمانية .

وقد اعتمدت فى هذه الدراسة على مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع

العربية والأجنبية والتركية الحديثة بالإضافة إلى مجموعة لا بأس بها من التحف العثمانية المحفوظة ببعض المتاحف الأوروبية والأميركية والمتاحف التركية وخاصة متحف طوبقاي سراي ، ومتحف الفنون التركية والإسلامية والمتحف العسكري بمدينة إستانبول ، والمتحف الأثنوجرافي (متحف الشعوب والسلالات) بمدينة أنقرة ومتحف مولانا بمدينة قونية ، وكذلك متحف الفن الإسلامي ومتحف قصر المنيل ومتحف كلية الآثار بمدينة القاهرة .

وإتينا إذ نقدم هذا العمل إلى المكتبة العربية اليوم نرجو أن نكون قد أسهمنا ولو بقسط في إبراز الدور الذي لعبته الفنون الإسلامية في العصر العثماني في سلسلة تطور الفنون الإسلامية .

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

الهرم في ٢٠٠٠/٥/١٩

ربيع حامد خليفه

الفصل الأول

البلاطات والأواني الخزفية

يشكل الخزف العثماني مدرسة متميزة بين مدارس الخزف الإسلامي تمتعت بمكانة مرموقة في فترة القرنين (العاشر والحادي عشر الهجريين / ١٦ - ١٧ م) ، ولم تكن هذه المكانة قاصرة على العالم الإسلامي فقط بل امتدت أيضاً إلى أوروبا .

ويتحتم على أي باحث يتصدى لدراسة الخزف العثماني ضرورة الاعتماد على مؤلفات وبحوث (لين - Lane) في هذا المجال^(١) فقد كان لهذا الرجل قصب السبق والريادة في وضع الأسس العامة لدراسة هذا الموضوع ، بحيث أصبح من الممكن تقسيم وترتيب أنواع الخزف العثماني ترتيباً زمنياً مناسباً ، بالإضافة إلى معرفة الخصائص الفنية لهذه الأنواع من الناحيتين الزخرفية والصناعية فضلاً عن تتبع ما حدث من تغير للأساليب الفنية خلال المراحل المختلفة .

وفي السنوات الأخيرة ظهرت مجموعة من البحوث والدراسات الجديدة توصل أصحابها إلى بعض النتائج الجديدة ، وهي تخالف قليلاً تلك النتائج التي قدمها (لين - Lane) من قبل ، ويرجع الفضل في ذلك إلى الاكتشافات الأثرية الجديدة التي تمخضت عن أعمال الحفر والتنقيب في العديد من المواقع الأثرية بمنطقة الأناضول^(٢) ، إلى جانب التقدم الواضح في استخدام الأساليب العلمية الحديثة في دراسة المواد المستخدمة في صناعة الخزف عامة والخزف

(1) Lane. (A.) Later Islamic Pottery . London , 1957 , The Ottoman Pottery of Iznik, Ars orinatalis 11, Ann, Arbor, 1957. PP. 241 - 181 .

(2) Aslanapa , (O.) " Pottery and Kilns From Iznik Excavations " Forschungen zur Kunst Asiens, in Memoriam Kurt Erdmann Istanbul, 1970 , PP. 140 - 146 . , " Turkish Ceramics " Archaeology XXIV , no. 3, New York, 1971, PP. 209 - 219 , Denny , (W. B.) " Cermics " in Turkish Art, wash- ington D. C., 1980 PP. 239 - 299 , Öney , (G.) Türk çini Sanati , Istanbul, 1977 (With a summary in English) .

العثماني خاصة^(٣)، وإن كان هذا الأمر من وجهة نظرنا لا يقلل من شأن وأهمية دراسات (لين Lane) في هذا المجال والتي لاقت انتشاراً وقبولاً واسعاً منذ صدورهما وحتى وقتنا هذا .

ويمكن دراسة الخزف العثماني من خلال تقسيم منتجاته الفنية إلى قسمين أساسيين : القسم الأول ويشمل الفسيفساء والبلاطات الخزفية (البقاشاني) ، والقسم الثاني : ويشمل الأواني الخزفية ، ولما كانت الفسيفساء والبلاطات الخزفية العثمانية أسبق في الظهور وأقدم في الاستخدام عن الأواني الخزفية ، فضلاً عن أن معظمها يكاد يكون مؤرخاً في مجموعه إذ لا تزال الكثير من الكسوات الخزفية تكسو جدران العديد من المساجد والمدارس والأضرحة والقصور وغيرها من العمائر العثمانية الثابت تاريخ إنشائها^(٤)، فإننا نجد من الأفضل أن تأتي دراستها في البداية ثم يعقبها دراسة الأواني الخزفية .

أولاً : البلاطات الخزفية :-

حتى يمكن تحديد الفترة التي شهدت ظهور وانتعاش صناعة الفسيفساء

(3) Zick - Nissen, (J.) " Beobachtungen zur Lokalisierung , Datierung und Historie Osmanischer Fein Keramik des 17 . Jahrhunderts " in 5 th International Congress of Turkish Art, 1957, Budapest 1979 pp. 927 - 942, " Keramik" , Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit, Germany 1985 vol. 2 PP. 129 - 192 .

(٤) كانت تصدر الفرمانات السلطانية إلى مراكز صناعة الخزف متضمنة أعداد البلاطات الخزفية المطلوبة وشكل زخارفها وألوانها وكافة التفاصيل الدقيقة الأخرى المتصلة بها ، وإن كان يجب توخي الحذر في الاعتماد على تاريخ إنشاء العمائر في تأريخ ما بها من بلاطات خزفية إذ من الممكن أن تكون هذه البلاطات منقولة من عمائر سابقة لم أعيد استخدامها مرة أخرى ، وعن هذه الفرمانات السلطانية ، انظر خليفة (ربيع حامد) د. ، البلاطات الخزفية في عمائر القاهرة العثمانية . رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧ ص ١١٥ . ١٢٠ .

والبلاطات الخزفية بآسيا الصغرى فى العصر العثمانى نجد لزماً علينا وقبل أن نتعرض بالدراسة لهذا الموضوع من جوانبه المختلفة أن نرتد إلى الخلف قليلاً وبالتحديد إلى فترة حكم سلاجقة الأناضول لتعرف على طبيعة هذه الصناعة فى فترة ما قبل العصر العثمانى وحتى تتبين الجذور الحقيقية التى استقى منها خزافوا العصر العثمانى أساليبهم الصناعية والزخرفية الجديدة .

الفسيفساء والبلاطات الخزفية بالأناضول قبل العصر العثمانى :

على امتداد القرن السابع الهجرى (١٣ م) حدث تطور عظيم لصناعة الخزف ، والتى أصبحت واحدة من أبدع فنون الترك ببلاد الأناضول ، والواقع أن أعمالهم التى ابتكروها وظهرت بعمائرهم العديدة لتدل على ثراء وافر فى مجال التصميم ، ونضج فى مستوى الصنعة^(٥) .

وامتازت أساليب استخدام الخزف فى زخرفة العمائر السلجوقية والتى تدخل فى باب الصناعات المعمارية بتنوعها الواضح فى هذه الفترة حيث نجد الآجر المزجج والفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية ذات الأشكال المختلفة تستخدم فى كسوة معظم العناصر المعمارية سواء فى خارج أو داخل المنشآت .

الآجر المزجج^(٦) :

شاع استخدامه فى زخرفة أبدان المآذن على وجه الخصوص إلى جانب المداخل والواجهات ، كما نجده مستخدماً فى زخرفة بواطن قباب بعض

(٥) اصلان آبا (أوقطاي) فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، استانبول ١٩٨٧ ص ٢٥٠ .

(٦) استخلم الآجر فى البداية بدون تزجيج فى زخرفة العمائر عن طريق تكوين أشكال هندسية عن طريق وضعه فى الجدران ، ثم تمكن الصناع بعد ذلك من تزجيج الجانب الضيق من طوب الآجر مما اكسبه مظهراً جميلاً وألواناً رائعة ، وقد عرف استخدام الآجر المزجج فى العصور القديمة ، ووصلت إلينا أمثلة منه سابقة على الإسلام ، كما عرف استخدامه أيضاً فى العصر الإسلامى ، وعن استخدامه فى العراق القديمة وبلاد فارس راجع الباشا (حسن) د. تاريخ الفن فى العراق القديم ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٠٦-١٠٩ .

المساجد ، وفي بعض الأحيان كان يجمع الصانع بين استخدام الزخرفة بالآجر المزجج والفسيفساء الخزفية في المبنى الواحد

ومن أهم أمثلة العمائر السلجوقية التي ازدانت بالطوب المزجج واجهة مدخل تربة ومستشفى (دار الشفاء) كيكاروس في سيواس (٦١٦ - ٦١٧ هـ / ١٢١٩ - ١٢٢٠ م) وقبة المسجد الكبير في ملاطية (٦٤٥ هـ / ١٢٤٧ م) ومدرسة انجه منارة لى في قونية (٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م) ومثناة مدرسة جفته مناره لى في سيواس (٦٧٠ - ٦٧١ هـ / ١٢٧١ - ١٢٧٢ م) ، ومثناة مسجد صاحب عطا في قونية (٦٨٤ هـ / ١٢٨٥ م) ومثناة المدرسة الباقوتية في أرضروم (٧١٠ هـ / ١٣١٠ م) .

وقد غلب استخدام اللون الفيروزى والأرجوانى على معظم ألوان الآجر المزجج السلجوقى إلى جانب اللون الأزرق الكوبالتى ، وأحياناً كان يلجأ الصانع إلى استخدام قوالب الآجر غير المزجج الأحمر أو البنى اللون مما أضفى على الزخرفة نوعاً من التباين اللونى .

وتنحصر معظم الأشكال الزخرفية الناتجة عن استخدام الطوب المزجج فى العناصر الهندسية مثل الأشرطة الزجراجية والمتكسرة وأشكال المعينات والكتابات الكوفية ومن بينها الخط الكوفى المربع الذى نشاهده فى مدرسة جفته منارة لى فى سيواس (٦٧١ هـ / ١٢٧٢ م) .

الفسيفساء الخزفية :

أثير كثير من الجدل حول أصل الفسيفساء الخزفية التى ظهرت فى عمائر سلاجقة الأناضول ، حيث يرى فريق من العلماء أن إيران هى موطن الصناعة الجديدة^(٧) ، وأن سلاجقة الروم تعلموا هذه الطريقة فى إيران قبل مجيئهم إلى

(7) Sarre, Denkmäler Persischer Baukunst , Berlin 1910 , P. 43 , Hobson, (R. L.), A Guide to the Islamic Pottery of the near east, London 1932, P. 79

آسيا الصغرى ، كما لا يستبعد أصحاب هذا رأى فرار بعض الصناع الإيرانيين الذين كانوا يحذقون هذه الصناعة إلى آسيا الصغرى عقب غزوة جنكيز خان لإيران سنة (٦١٦ هـ / ١٢١٩ م) واستقرارهم فى تلك البلاد وقيامهم بتعليم سلاجقة الروم استعمال طريقة الفسيفساء الخزفية .

واعتمد أصحاب هذا رأى على بعض الأدلة التى يمكن أن نجعلها فى الآتى :-

أولاً : إن الاستخدام المنتظم والتطور المستمر لاستخدام الخزف فى المنشآت المعمارية يعود بصفة أساسية إلى عهد سلاجقة إيران ، ولا يعنى عدم وصولنا أمثلة من عمائرهم مستخدم فيها الفسيفساء الخزفية عدم معرفتهم هذه الطريقة فى الزخرفة حيث أدى الغزو المغولى إلى دمار معظم المنشآت المعمارية السلجوقية بإيران ولم ينج منها سوى القليل ، بل واعتبر البعض أن الصدفة وحدها التى لعبت دورها فى حفظ أقدم الآثار فى الأناضول^(٨) .

ثانياً : وجود توقيعات لبعض الصناع الإيرانيين على فسيفساء خزفية تزدان بها بعض عمائر السلاجقة بالأناضول مثل مدرسة سرجالى (٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م) حيث تتضمن هذه الفسيفساء الخزفية اسم الصناع « عمل محمد بن محمد بن عثمان البنا الطوسى » والكلمة الأخيرة تدلنا على أن الصناع إيرانى أو من أسرة إيرانية من مدينة طوس بإيران^(٩) (فى إقليم خراسان) تخصص أفرادها فى صناعة الفسيفساء الخزفية هاجرت إلى بلاد الأناضول واستقرت بها . وظل أفرادها ينسبون إلى بلادهم طوس ومن بينهم الصناع الخزاف محمد .

فى حين يرى أصحاب الرأى الآخر أن الفسيفساء الخزفية من ابتكار

(٨) كوتل (ارنست) ، الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ، بيروت ١٩٦٦ ص ٧٧ .

(٩) Lane (A.) , Later Islamic Pottery . P. 39 .

مرزوق ، (محمد عبد العزيز) د. الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى . القاهرة ١٩٧٤ ص ١٥ ، ١٦ .

سلاجقة الروم وأن استخدامها في تغشية جدران مسجد علاء الدين الذى شيد عام (٦١٧هـ / ١٢٢٠م) بمدينة قونية يعتبر حدثاً جديداً فى ذلك الوقت إذ لا نجد شبيهاً لها فى المباني الإيرانية السابقة لبناء ذلك المسجد أو حتى المعاصره له^(١٠) .

ويضيف أصحاب هذا الرأى إلى ذلك بأنه ليس من المعقول أو الجائز ، أن يتكرر عامل إيراني فى أرض تركية نوعاً جديداً من بلاطات الفسيفساء ما لم يكن ذلك النوع من الخزف من الصناعات الأصيلة فى تلك البلاد ، كما أن الفسيفساء الخزفية التى انتشرت فى قونية وغيرها من المدن السلجوقية سابقة على ظهورها فى إيران ، وأن زخارفها تختلف عن الزخارف الإيرانية فهى تتميز بطابع خاص^(١١) .

والواقع أننا لا نستطيع أن نغفل الدور الكبير الذى قام به خزافوا إيران فى مجال تطوير فن صناعة البلاطات الخزفية منذ القرن السادس الهجرى (١٢م) ، فقد احتلت مدن إيران الشهيرة بإنتاجها الخزفى مكان الصدارة فى تاريخ الخزف الإسلامى وصار اسم بعضها مثل مدينة قاشان علماً على أجود أنواع البلاطات الخزفية التى أنتجتها إيران فى القرنين السابع والثامن الهجريين (١٣ - ١٤م) ولازلنا حتى اليوم نستعمل لفظ (قاشانى) لتعريف جميع أنواع بلاطات الخزف^(١٢) .

(١٠) رغم إشارة لين إلى هذا الرأى إلا أنه لم يستبعد أن تكون هذه البلاطات من إنتاج صناع إيرانيين . Lane. op. cit., P. 39

(١١) ماهر (سعاد) ده الخزف التركى ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٥ ، Öz (T.), Turkish Tiles, Ankara , 1950, P. 3 .

(١٢) حسن (زكى محمد) د. ، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى . القاهرة ١٩٤٠ ص ١٩٣ ، ١٩٤ . يوسف (عبد الرؤوف على) ، الخزف الإيراني دراسات فى الفن الفارسى ، القاهرة ١٩٧١ ص ٨٢ ، ٨٣ كذلك اشتهرت من مراكز صناعة الخزف الإيرانية مدينة الرى والتى كانت منذ القرن الثالث الهجرى (٩م) من أعظم بلاد العالم الإسلامى ، وقد ذكرها ياقوت الحموى بقوله « فأما الرى المشهورة فإنى رأيتها وهى مدينة عجيبة الحسن مبنية بالاجر المنق المحكم الملمع (يعنى بلاطات من الخزف ذات طلاء زجاجى أزرق) مدهون كما تدهن النضائر ... » .

وأغلب الظن أن السلاجقة فى إيران هم المبتكرون لهذا الأسلوب الصناعى والفنى الجديد ، وأن الصناع المحليين فى الأناضول تعلموا هذه الطريقة على أيدى بعض الصناع الإيرانيين بعد مضى فترة من الوقت ، يؤكد ذلك قيام أحد الصناع المحليين بعمل الفسيفساء الخزفية التى تكسو جدران الجامع الكبير بمدينة ملاطيه (٦٥٤هـ / ١٢٤٧م) وقد سجل هذا الصناع ذلك على مدخل الجامع بما نصه « عمل يعقوب بن أبو بكر البنا الملطى »^(١٣) ويتسبب هذا الصناع إلى مدينة ملاطيه ، وهى مدينة أناضولية تقع إلى الجنوب الغربى من مدينة أرضروم .

وعلى أى حال فإننا نستطيع القول بأن سلاجقة الأناضول وإن لم يتكروا أسلوب الفسيفساء الخزفية إلا أنهم نجحوا ببراعة فى تطوير هذا الأسلوب والوصول به إلى مرحلة كبيرة من النضج الفنى^(١٤) وذلك من حيث الاستخدام حيث نجد الفسيفساء الخزفية تغطى مساحات كبيرة داخل المباني السلجوقية مثل الجدران والقباب والأقبية ومناطق الانتقال وكوشات وبطون العقود والحنايا والدخلات فى الجدران والمحاريب^(١٥) وغيرها ، وبمعنى آخر نرى أن الصناع السلاجقة تمكنوا من القيام بعمل تكسية خزفية شاملة للمباني من الداخل مستغلين فى ذلك صلاحية الفسيفساء الخزفية لتغطية العناصر المعمارية غير المسطحة دون أن تحجب هذه التكسية الخزفية أى شئ من خصائص العمل المعمارى^(١٦) .

(13) Öney (G.), Tiles and Ceramics, Istanbul pl. 7 .

(١٤) استخدمت الفسيفساء الخزفية على نطاق واسع فى إيران أيضاً وبصفة خاصة منذ الفترة الإيلخانية وما بعدها .

(١٥) تذكر (Öney) أن استخدام الفسيفساء الخزفية فى كسوة المحاريب يعتبر من ابتكار سلاجقة الأناضول .

Öney (G.), Anadolu Selçuklu , Mimari Süslemesi ve El Sanatları, Ankara, 1992 P. 243

(١٦) أصلان آيا (لوقطاي) ، المرجع السابق ص ٢٥١

كما تميزت زخارف الفسيفساء الخزفية عند سلاجقة الأناضول بتصميماتها المتنوعة والمفعمة بالحياة والتي جاءت فى أغلب الأحيان منسجمة مع أشغال النحت البارز أو المفرغ .

وقد اشتملت هذه الزخارف على العناصر الكتابية مثل الخط الكوفى المربع (الهندسى) الذى نشأه فى زخارف المثلثات الحاملة للقبه بمدرسة قره طاي (لوحة رقم ١) ، والخط الكوفى المورق والمزهر الذى يظهر فى مدرسة صرچالى وإن كان استخدامه قليلاً ونادراً فى الفسيفساء الخزفية السلجوقية ، فى حين كان الخط الكوفى المضفور أكثر استخداماً وانتشاراً ، ومن أمثله تربة ومستشفى كيكاس فى سيواس ومدرسة قره طاي ومدرسة انجه منارلى بقونية ، أما الخط النسخ السلجوقى (الثلث) فنشأه مستخدماً ضمن زخارف الفسيفساء الخزفية بمدرسة صرچالى .

ومن العناصر الهندسية التى كثر استخدامها فى زخارف الفسيفساء السلجوقية عنصر الطبق النجمى ، وتوجد أجمل أمثله فى فسيفساء مدرسة قره طاي ، وعنصر زخرفة الدقماق ، ومن أمثله محراب مدرسة صرچالى ، والأشكال النجمية ونشأها فى مدرسة انجه منارلى ، أما الأشكال السداسية فنجدها فى فسيفساء محراب الجامع الكبير باق شهر ومحراب جامع صاحب عطا .

أما الزخارف النباتية فتعتبر الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) من أكثر أنواعها شيوعاً فى زخارف الفسيفساء الخزفية السلجوقية ، ومن أبرز أمثلتها ما نشأه فى الإطارات التى تحيط بفتحة الإيوان الرئيسى بمدرسة صرچالى ، وكوشات عقد المحراب بالإيوان الرئيسى (الشرقى) بمدرسة قره طاي .

البلاطات الخزفية (١٧) :

اتخذت البلاطات الخزفية في العصر السلجوقي بالأناضول أشكالاً متعددة ، حيث نجد البلاطات المربعة والمستطيلة والسداسية الشكل ، إلى جانب بلاطات أخرى على هيئة الأشكال النجمية السداسية أو الثمانية الأطراف ، فضلاً عن تلك ذات الشكل الصليبي .

وقد خلت بعض هذه البلاطات من الزخارف واعتمد في زخارفها فقط على اللون الواحد مثل اللون الأزرق أو الأخضر أو التركواز أو الأسود .

أما البلاطات التي ازدانت بالعناصر الزخرفية المختلفة فقد استخدم في صناعتها طرق صناعية مختلفة ، أهمها طريقة الرسم تحت الطلاء ، والتي أضيف إليها التذهيب أحياناً ، إلى جانب استخدام بعض الأساليب الصناعية الأخرى والتي كانت معروفة في زخرفة بعض الأواني الخزفية مثل أسلوب المينائي ، وأسلوب البريق المعدني (١٨) .

(١٧) تعتبر البلاطات الخزفية التي عثر عليها في الحفائر التي أجريت في مدينة سامرا (٢٢١هـ / ٢٧٦هـ) أقدم البلاطات الخزفية الإسلامية المعروفة لدينا حتى الآن ، وهي تدل على أن صناعة البلاطات الخزفية قد عرفت في العصر العباسي وأنها استخدمت في كسوة جدران المباني في مدينة سامرا ، بالإضافة إلى مجموعة البلاطات التي تكسو محراب جامع سيدي عقبة بالقيروان ونلاحظ التشابه الواضح بين زخارف هذه البلاطات وزخارف سامرا الأمر الذي يؤكد أصلها العراقي ، راجع : خليفة (ربيع حامد) ، المرجع السابق ص ٦٦ ، ٦٧ .
Hobson, (R. L), op. cit., p. 5 .

Lane (A.), A Guide to the Collection of tiles, London 1960 p. 3 .

(١٨) تعتبر الأواني الخزفية التي استخدم فيها هذان الأسلوبان الصناعيان أثناء فترة حكم سلاجقة الأناضول قليلة ونادرة قياساً بالعدد الكبير من أواني الخزف المينائي والبريق المعدني التي وصلتنا من إيران من عصر السلاجقة العظام ، رغم الكشف عن بقايا قطع تالفة من الخزف ذي البريق المعدني في بعض الأفران بالقرب من مدينة أخلاط بالأناضول .

Sözen (M.), The Evlution of turkish Art and Architecture, Istanbul, 1987 ,p. 246 .

ويعتقد أصلان آبا أن استخدام أسلوب المينائي ، وأسلوب البريق المعدني قد انتقل إلى الأناضول مع السلاجقة أنفسهم وهذا يوضح الدور الهام الذي لعبه سلاجقة إيران في هذا المجال . أصلان آبا (اوقطاي) ، المرجع السابق ، ص ٢٥٨ .

وفى حين كان أسلوب زخارف بلاطات الأكشاك والقصور مفعماً بالحيوية نتيجة لشراء موضوعاته ، والتي اشتملت على مناظر تصويرية تضمنت صوراً لأشخاص وحيوانات وطيور ، وكائنات خرافية ، نجد أن أسلوب زخرفة بلاطات العمائر الدينية . كان أميل إلى الجدية والصرامة^(١٩) ، حيث خلت من رسوم الكائنات الحية ، واقتصرت زخارفها على استخدام الزخارف العربية المورقة (الأرابيسك) والأشكال الهندسية فضلاً عن انتشار استخدام الكتابات التي نفذت بالخط الكوفى بأنواعه المختلفة ، إلى جانب الخط النسخى والثلث .

بلاطات الأكشاك والقصور :

تعتبر بلاطات كوشك (قليج أرسلان الثانى (١١٥٦ - ١١٩٢ م) فى مدينة قونية من أقدم نماذج البلاطات الخزفية السلجوقية ، وهى منفذة بأسلوب المينائى ، وتسود زخارفها المناظر التصويرية مثل رسم الصائد بالباز ، ومثل رسوم الأشخاص الذين مثلوا وهم يرتدون الملابس التركية المميزة من قفاطين وأحذية برقة طويلة^(٢٠) .

أما البلاطات المربعة الشكل والتي عشر عليها فى قصر علاء الدين كيقباد بالقرب من قيصريه والذي يرجع تاريخه إلى الفترة من (١٢٢٤ - ١٢٢٦ م) فلم يوجد بين زخارفها رسوم كائنات حية ، وإنما اقتصرت زخارفها على أشكال الأفرع النباتية الدقيقة الحلزونية ، أو الأشكال الهندسية مثل الجداول والصفائر والنجوم ، والتي رسمت باللون الأسود تحت طلاء فيروزى أو أزرق اللون .

(١٩) اصلان آبا (اوقطاي) المرجع السابق : ص ٢٥٢ .

(20) Önder (M.), Seljuk Tile Decoration in the Kubad - Abad Palace, P.

كما أمدتنا الحفائر التي أجريت في قصر قباد آباد^(٢١) الذي شيده علاء الدين كيقيباد الأول عام (١٢٣٦م) بمجموعة كبيرة من البلاطات الخزفية السلجوقية ، التي نفذت زخارفها بطريقة الرسم تحت الطلاء أو بطريقة البريق المعدنى .

ويغلب على زخارف معظم هذه البلاطات استخدام صور ورسوم الكائنات الحية ، إذ يشاهد من بينها مجموعة من صور الأشخاص التي تمثل السلطان ونبلاء القصر ، الذين مثلوا وهم يجلسون الجلسة الشرقية (لوحة رقم ٢) وقد لبسوا أنواعاً مختلفة من الثياب الفاخرة وأغطية الرؤوس ، فى حين يمكن مشاهدة مجموعة أخرى من رسوم وصور الأشخاص التي تمثل إما خدم القصر الذين مثلوا وقد أمسكوا بحيوانات الصيد أو السباق الصغيرة ، وبعض الموسيقيين الذين مثلوا وهم يعزفون على الآتهم الموسيقية .

كما اشتملت هذه البلاطات أيضاً على مجموعة كبيرة من رسوم الطير والحيوان مثل الطواويس ، وطيور الماء ، والأسماك ، والديبة ، والفيلة ، والنمور (لوحة رقم ٣) والماعز ، والكلاب ، والأرانب ، والحمير والجياد ، إلى جانب بعض رسوم الكائنات الخرافية مثل السيمرغ (العنقاء) وأبى الهول ، والنسر ذى الرأسين ، والطائر ذى الوجه الأدمى (السرينة أو عروسة البحر) ، ونفذت معظم هذه الرسوم والصور تحت طلاء فيروزى أو أرجوانى ، أو أزرق وذلك باللون الأسود والأزرق الفاتح أو الداكن .

أما البلاطات الخزفية التي نفذت زخارفها بأسلوب البريق المعدنى فقد

(٢١) يقع هذا القصر على ضفاف بحيرة بايشهر ، بناه السلطان السلجوقى علاء الدين كيقيباد الأول (١٢١٩ - ١٢٣٧م) كقصر صيفى ، وقد أجريت بعض الحفائر المبدئية فى أطلال هذا القصر فى الفترة من سنة (١٩٤٩ - ١٩٥٢) حيث كشفت عن بعض أجزاء من البلاطات الخزفية ، غير أن الحفائر المنظمة بموقع القصر جرت فى مطلع سنة ١٩٦٥م حيث ظهرت فى سنة ١٩٦٨ بقايا هذا القصر كاملة ، وجمعت البلاطات الخزفية التي كانت تزين جدراته ووضعت فى متحف قونية للخزف .

ازدانت بالأشكال الهندسية والنباتية المتداخلة مع بعضها ، ولم تخل مجموعة بلاطات قصر قباد آباد من استغلال الزخارف الكتابية ، إذ ازدان بعضها بكتابات بالخط الكوفي المزهر ، وأخرى بالخط الثلث على هيئة أشرطة متوازية تحيط بالكسوة الخزفية ، وبعض هذه الكتابات مأخوذ من الشاهنامة ، أو يتضمن شعراً في مديح السلطان أو عبارة عن أشعار حماسية قصصية في اللهو والتسلية^(٢٢).

بلاطات العماثر الدينية :

كما سبق وأن أشرنا فقد خلت زخارف بلاطات العماثر الدينية السلجوقية بالأناضول من استخدام أشكال الكائنات الحية ، واقتصرت زخارفها إما على البلاطات الخزفية ذات اللون الواحد الأزرق أو الأخضر أو التركواز ، أو على البلاطات الخزفية التي تزينها العناصر الزخرفية النباتية والهندسية وأحياناً الكتابية.

ومن أمثلة النمط الأول البلاطات المربعة الشكل ذات اللون الأزرق الداكن أو التركواز والتي تكسو المنطقة أعلى مدخل التربة الملحقة بكونك مدرسة والجامع بمدينة إمامسيا (٦٦٤ هـ / ١٢٦٦ م)^(٢٣) ، وكذلك البلاطات السداسية الشكل وذات اللون التركوازي ، والتي تشاهد بكثرة في منشآت الوزير صاحب عطا ، وخاصة الجامع والخانقاه والتربة التي أنشأها بمدينة قونية ، حيث نجدتها تكسو حنية محراب الجامع (٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م) (لوحة رقم ٤)^(٢٤) وكذلك المنطقة أعلى وعلى جانبي محراب الخانقاه (٦٧٨ - ٦٧٩ هـ / ١٢٧٩ - ١٢٨٠)^(٢٥) كما تكسو كوشنات عقد المحراب السابق بلاطات سداسية من نفس النوع ، إلى جانب تلك المجموعة الضخمة من البلاطات السداسية التي

(22) Önder (M.), op. cit., p. 193 .

(23) Öney (G.), Anadolu Selçuklu Resim : 41 .

(24) Aslanapa (O.) , Türk Sanatı, İstanbul. 1984 , p. 135 .

(25) Öney (G.), op. cit., Resim : 49 .

تكسو جدران التربة حتى مستوى النوافذ العلوية^(٢٦) .

أما البلاطات التي تكسو جانبي واجهة إيوان كوك مدرسة بمدينة توقات (٦٦٩هـ / ١٢٧٠م)^(٢٧) فقد اتخذ بعضها الشكل المربع أو المستطيل في حين اتخذ البعض الآخر الشكل النجمي ، وإن سادها جميعاً اللون الأزرق . ومن أمثلة النمط الثاني تلك المجموعة من البلاطات التي تكسو جدران مدرسة قره طاي بمدينة قونية (٦٤٩هـ / ١٢٥١م) ، واتخذت هذه البلاطات الشكل السداسي ، ورسمت زخارفها النباتية المكونة من أوراق ثلاثية وخماسية الفصوص باللون الأسود تحت طلاء تركوازي اللون ، ويلاحظ استخدام التذهيب في عمل زخارف بعض بلاطات هذه المدرسة . وذلك في بعض البلاطات التي ازدانت بشكل النجمة السداسية الأطراف التي تحصر بداخلها وحدات من الزخرفة العربية المورقة .

البلاطات الخزفية في العصر العثماني :

فترة القرن الثامن الهجري ١٤م

في بداية القرن الثامن الهجري (١٤م) سقطت دولة سلاجقة الأناضول وحل محلها دويلات صغيرة ، وهي الفترة التي عرفت باسم فترة حكم الإمارات التركمانية Beylikler Devri ، وقد أثرت هذه التغييرات السياسية على الفنون في هذه الفترة إلا أن ذلك لم يؤد إلى زوال صناعة الفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية ، كما لم يؤد أيضاً إلى تغير مفاجيء في شكل هذا الفن^(٢٨) ، فقد استمر استخدام البلاطات الخزفية المصنوعة والمزخرفة وفقاً للأسلوب السلجوقي في زخرفة عمائر الدويلات الأناضولية ومن بينها عمائر الدولة (الإمارة) العثمانية .

(26) Aslanapa (O.), op. cit., p. 167 .

(27) Öney (G.), op. cit., Resim : 60 .

(28) Öz (T.), op. cit., 12 .

وكانت العمائر العثمانية في هذا القرن تزدهر بالبلاطات الخزفية ذات اللون الواحد دون أن يكون بها زخرفة^(٢٩) .

ونرى المثال الأول لهذا الاستخدام متمثلاً في البلاطات الخزفية ذات اللون التركوازي التي كانت تكسو جدران مسجد أورخان في بورصة والذي شيد عام (٧٤٠هـ / ١٣٣٩م) ، ولا تزال هناك بقايا من هذه البلاطات في واجهة هذا المسجد مما يضاعف احتمال استخدام نفس البلاطات في أجزاء أخرى من المسجد^(٣٠) .

وفي المسجد الذي أنشأه مراد الأول في مدينة إزنيق^(٣١) عام (٧٨٠هـ / ١٣٧٨م) نشاهد أمثلة أخرى من هذه البلاطات ذات اللون الواحد يستلقت النظر فيها وجود إطار ذهبي يحف بكل بلاطة^(٣٢) ، ويعتبر استخدام التذهيب في هذه البلاطات العثمانية استمراراً لاستخدامه في العصر السلجوقي ، ويلاحظ أيضاً استخدام البلاطات ذات اللون الواحد في زخرفة مئذنة هذا المسجد .

فترة القرن التاسع الهجري (١٥م) :

شهد هذا القرن انتقال الدولة العثمانية من مرحلة التأسيس إلى مرحلة

(29) Aslanapa (O), Turkish Arts, Trans . By Herman, Istanbul. 1961, P. 87 .

مرزوق محمد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(30) Öz (T.), op. cit., p. 13 .

(٣١) يمكن أن نلمس منذ بداية هذه الفترة فصاعداً أهمية مدينة إزنيق في إنتاج البلاطات الخزفية العثمانية ، كما أن العديد من الأبحاث العلمية دلت على شهرة هذه المدينة في إنتاج الخزف منذ العصر البيزنطي ، ويصفها أحد الرحالة الذي زارها عام (٦٦٥هـ / ١٢٦٦م) بأنها المدينة ذات الأعمال الخزفية الشهيرة Öz (T.), op. cit., p. 13

(32) Ettinghausen, (R.), Art Treasure of Turkey, Washington , 1966, p. 187 .

التكوين ، وقد تأثرت الأوضاع السياسية وبالتالي الأوضاع الفنية بغزوات تيمور لك ، وعندما نجح محمد جلبي الأول فى إعادة سيطرته على الموقف وعم السلام أرجاء البلاد وذلك فى مطلع القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ولدت مدرسة جديدة فى صناعة البلاطات الخزفية لها خصائصها الفنية المميزة من حيث الألوان وطريقة الصناعة والزخارف .

فقد بدأ الخزافون فى مدينة أزيق وفى مدينة بورصة فى هذه الفترة يطورون صناعة الفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية من حيث الزخارف والألوان المستخدمة فيها .

ويلاحظ ذلك من خلال البلاطات الخزفية التى تزخرف مسجد محمد الأول (٨١٨ - ٨٢٧ هـ / ١٤١٥ - ١٤٢٤ م)^(٣٣) بمدينة بورصة والمقبرة التى أقيمت بجواره ودفن فيها محمد جلبي الأول عام (٨٢٥ هـ / ١٤٢١ م) ، وقد عرف هذا المسجد باسم الجامع الأخضر ، كما عرفت المقبرة باسم التربة الخضراء^(٣٤) ، ويرجع ذلك إلى اللون التركوازى الذى يسود البلاطات التى

(٣٣) يحتل هذه المسجد مكانة مرموقة فى العمارة العثمانية ، وقد استغرق بناؤه ما بين عامى (١٤١٥ - ١٤٢٤ م) وقد كمل فى عهد السلطان مراد الثانى إذ أنه عند وفاه السلطان محمد الأول سنة ١٤٢١ م لم يكن قد اكتمل وكان بلا إيوان .

(٣٤) تميزت التربة الخضراء (١٤١٣ - ١٤٢١ م) بكسوتها الخزفية الخارجية التى يميل لونها إلى اللون الأخضر وكسوتها الخزفية الداخلية التى اشتملت على بلاطات سداسية الشكل ذات لون تركوازى ، وأخرى ذات زخارف نباتية وكتابية تضمنت بعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأدعية ، ومن الجدير بالإشارة أن كثيراً من العناصر الإسلامية التى استخدم فى زخرفتها الكسوات الخزفية قد غلب على أسمائها الأصلية مسميات أخرى اربطت بهذه الكسوات وألوانها ، ومن أمثلتها مدرسة بدر الدين مصلح بمدينة قونية التى عرفت بمدرسة صرغالى وتعنى الكلمة فى اللغة التركية العامية الأناضولية المرججة أو المطلية ، ومدرسة صاحب عطا فى مدينة سيواس التى تعرف باسم كوك مدرسة وتعنى كلمة كوك (اللون الأزرق السماوى) وقبة الشيخ سعود بالقاهرة التى عرفت بالقبّة الخضراء ، وجامع إبراهيم أغا مستحفظان بالقاهرة الذى عرف بالجامع الأزرق ، وجامع الشيخ عبد المنعم أبو بكرى =

تكسو الحوائط من الخارج .

أما البلاطات التي تكسو الحوائط الداخلية فقد كانت سداسية الشكل وغنية بزخارفها الجميلة ذات الحدود الملتهبة والمطلية باللون الأزرق والأخضر . وتمثلت هذه الزخارف في الزخرفة العربية المورقة (الأرابيسك) والكتابات الكوفية والنسخية الرشيقة والعناصر النباتية المرسومة بأسلوب (إيراني - صيني) وهو الأسلوب الذي كان يسود إيران في العصر التيموري ، وعلى ذلك فإن بلاطات الجامع الأخضر تمثل الأسلوب التيموري في الفن العثماني^(٣٥) .

يؤكد ذلك وجود توقيعات لصناع من تبريز على الفسيفساء والبلاطات الخزفية المستخدمة في زخرفة هذا المسجد^(٣٦) .

وتتميز هذه الكسوة الخزفية بتنوعها من حيث الأسلوب الصناعي إذ يتكون

= بمدينة جرجا الذي عرف بالجامع الصيني ، وكشك الفاخ بمدينة استنبول والذي اطلق عليه الكشك الصيني وجامع السلطان أحمد الأول بمدينة استنبول والذي اشتهر باسم الجامع الأزرق .

(35) Lane (A.), Later Islamic Pottery p. 42 .

Carswell (J.) Ceramics, Decorative Art From the Ottoman Empire
London 1982 , P. 74 , Pl. 56A .

(٣٦) وجد بهذا المسجد ، كثير من الكتابات منقوشة على بلاطات القاشاني ، وفي أماكن متعددة منه ، تبين أسماء الصناع الذين اشتركوا في عمل القاشاني أو أشرفوا على عمله ، فنجد هذا النص مثلاً في كتابة في المحراب « عمل صناع تبريز ، وفي دهليز السلطان كتابة أخرى « عمل محمد المجنون » وكتابات أخرى منقوشة على الخشب نصها : « عمل علي بن الحاج أحمد التبريزي » وغيرها منقوش على الحجر تقول : « أتم نقش هذا المكان المقدس أحقر الرجال ، علي بن إلياس علي عام ٨٢٧هـ / (١٤٢٤م) والظاهر أن علياً هذا كان المشرف على عملية الزخرفة بالمسجد ، وتكلم المراجع التركية عن النقاش « علي » فتقول أنه من أهالي مدينة بورصة ، أخذ تيمور لك معه وكان حثيثاً صغيراً إلى بلاد ما وراء النهر سنة ١٤٠٢م ، فتعلم الفن والأسلوب التيموري في سمرقند وتبريز ، وليس من شك في أنه عن طريقه أمكن حشد عدد من أمهر صناع تبريز للمجيئ والعمل في بورصة ، ماهر (معاد) د. المرجع السابق ص ١٨ .

بعضها من بلاطات فسيفساء بحثة والبعض الآخر من بلاطات كبيرة مربعة أو سداسية الشكل ، وقد حددت الزخارف باللون الأسود وذلك حتى لا تختلط الدهانات الملونة عند اتصهارها ، ويلاحظ أيضاً أن بعض زخارف بلاطات الإطارات كانت بارزة قليلاً ، وكانت الحواف البارزة تساعد على الفصل بين الألوان المختلفة^(٣٧) . كما أن بعض هذه الزخارف البارزة كان يأخذ شكل مقرنصات (لوحة رقم ٥) ^(٣٨) .

أما التذهيب الذى استخدم فى زخرفة إطارات بعض هذه البلاطات وفى عمل الزخارف النباتية فلم يحرق لتثبيتته ولذا ضاع معظمه بمرور الوقت ولم يعد متبقياً إلا القليل^(٣٩) .

وعلى الرغم من كثرة ما تزخر به بلاطات الجامع الأخضر والتربة الملحقة به من زخارف وألوان إلا أنها تفتقر إلى البريق الذى نجده فى البلاطات والفسيفساء السلجوقية ، ويرجع ذلك إلى أن الطلاء الشفاف يأتى على عجينة حمراء وليس على عجينة بيضاء بها نسبة مرتفعة من السليكا^(٤٠) ، ويرى (اوقطاي أصلان آبا) أن هذه المجموعة من البلاطات والفسيفساء الخزفية قد صنعت فى مدينة ازنيق أعظم المراكز الخزفية فى تركيا فى ذلك الوقت ، وربما صنع جزء منها فى مدينة بورصة^(٤١) .

(٣٧) يذكر مرزوق (محمد عبد العزيز) فى كتابه « الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس (بيروت) ص ١٠٥ أن هذه الطريقة المبتكرة فى التزجيج لم يعرفها الشرق الإسلامى وتعرف فى كتب تاريخ الفن باسم (طريقة الفواصل الجافة - Cuerda - Seca) حيث يفصل بين المناطق الزخرفية حز عميق ويتم تزجيج كل منطقة بلون خاص بواسطة الفرشاه .

(38) Lane (A.), A Guide to the Collection of tiles p. 12 .

(39) Ibid , p. 12 .

(40) Lane (A.), Later Islamic Pottery p. 42 .

(41) Aslanapa (O.), Turkish Art, p. 92 .

وقد استخدمت البلاطات الخزفية في هذه الفترة من القرن (٩هـ / ١٥م) في زخرفة مسجد المرادية بمدينة ادرنة^(٤٢) (٨٣٩ - ٨٤٠هـ / ١٤٣٥ - ١٤٣٦م) وتشابه هذه البلاطات مع البلاطات التي تزخرف الجامع الأخضر في بورصة من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي ، وإن تميزت مجموعة منها بأسلوب صناعي مختلف من حيث تركيب عناصر الطينة ، فهي تمتاز بنوع من العجينة البيضاء ، ومن حيث الزخارف التي رسمت تحت الطلاء باللون الأزرق والأسود على أرضية بيضاء ، وكان الطلاء الزجاجي تركوازي اللون ، ورسم هذه البلاطات متأثرة إلى حد كبير بزخارف البورسلين الصيني (لوحة رقم ٦) وقد حدث اختلاف بين علماء الآثار حول تحديد هوية الصناع الذين أنجزوا هذا النوع من البلاطات ، فيذكر (ريفستال Riefstahl (R.M)) أن صناعاً إيرانيين من تبريز هم الذين قاموا بصناعة هذه البلاطات المرسومة باللون الأزرق والأبيض ، وأن الرأي القائل بعدم وجود مثل هذا الطراز من البلاطات في الجامع الأخضر ببورصة والمؤكد قيام صناع من تبريز بعمل بلاطاتها الخزفية رأى غير دقيق ؛ إذ يلاحظ استخدام هذا النوع من البلاطات في كسوة تركيبة ستي خاتون^(٤٣) ابنة السلطان محمد الأول حيث كسيت ببلاطات مربعة وأخرى سداسية ومثلثة ، تزدان بأفرع وأوراق نباتية نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، وأخرى مستطيلة الشكل تزدان بأفرع نباتية دقيقة لنبات العنب مع أشكال زهور ووريدات خماسية البتلات . وهي تعكس في تصميمها

(٤٢) نجح السلطان مراد الأول في الاستيلاء على هذه المدينة ، وعندما فتحها نقل إليها كرسى السلطنة ، واستقر بها عام (٧٦٣هـ / ١٣٦١م) ، وأضحت عاصمة العثمانيين بعد فتحها ، بعد أن كانت بورصة عاصمتها ، وظلت عاصمة لهم إلى أن فتحت القسطنطينية ، أضاف (يوسف) ، تاريخ سلاطين آل عثمان ، تحقيق بسام عبد الوهاب الجابري دمشق ١٩٨٥ ص ٣٥ .

(٤٣) توجد هذه التركيبة شرق تركيبه محمد جلبي الأول وربما تكون قد أقيمت بعد عام ١٤٢١م بفترة وجيزة .

الأساليب والتقاليد الفنية الصينية^(٤٤).

ويضيف (ريفستال) قائلاً : إن صناعة البلاطات الخزفية المرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء والتي عرفتها مصر وسوريا في القرن (٩هـ / ١٥م) قد قامت على أيدي صناع إيرانيين على الأقل في بداية الإنتاج الصناعي لهذا النوع^(٤٥).

أما (لين , Lane (A.)) فيذكر أنه من المرجح أن يكون عدد من الصناع السوريين قد انضموا إلى زملائهم الإيرانيين الذين قاموا بالعمل في مسجد المرادية بادرنة^(٤٦) ويعتمد (لين) في ترجيح نظريته هذه على عدم ظهور هذا النوع من البلاطات في جامع المرادية ببورصة ، وعلى ظهوره مرة أخرى في أدرنة في مسجد الشرفات الثلاث الذي شيد بين عام ١٤٣٧ وعام ١٤٤٧ م . وبعد هذا التاريخ اختفى هذا النوع من البلاطات مما يدل على أن الصناع الذين قاموا بصنعها قد توقفوا أو تحركوا إلى منطقة أخرى . ويعلق (لين) على نظرية (ريفستال) قائلاً بأنه ليس لدينا أى دليل مادي يثبت أن مصانع الخزف في إيران قد أنتجت في النصف الأول من القرن (٩هـ / ١٥م) بلاطات خزفية مرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء تتشابه مع تلك الموجودة في مصر وسوريا^(٤٧).

وفي المقابل يخرج علينا مؤرخو الفن الأتراك برأى آخر في هذه القضية إذ يؤكد (اوقطاي اصلان آبا (Aslanapa (O) أن هذه البلاطات قد أنتجت في مدينة أزيق وقام بصنعها خزافون أتراك حاولوا تقليد زخارف أواني البورسلين

(44) Riefstahl (R. M.), Early Turkish Tile Revetments In Edirne (Ars Islamica, vol, v) 1937 p. 270 Fig . 22 .

(45) Ibid , p. 273 .

(46) Lane (A.), Later Islamic Pottery . P.43 .

(47) Lane (A.), A Guide to the Collection of tiles . pp. 17 - 18 .

الصينى ، وأن مواصفات وخواص هذه البلاطات تثبت عدم صحة النظريات السابقة (٤٨) .

ويضيف الأستاذ (تحسين اوز - Öz (T.)) إلى ذلك بأن الدولة العثمانية كانت تستورد الكثير من أواني البورسلين الصينى ، وأن متحف طوبقاي سراى فى إستانبول لا يزال يحتفظ بأكثر من ثمانية آلاف تحفة من هذا النوع معظمها من عهد أسرة منج (١٣٦٨ - ١٦٤٤ م) وأن هذه الأواني كانت تلقى إعجاب وتقدير سلاطين آل عثمان (٤٩) .

وبصفة عامة تتميز زخارف بلاطات مسجد المرادية فى أدرنه بالتنوع والابتكار ، فلقد تمكن الخزافون باقتدار فى ابتكار سبعة وثلاثين طرازاً زخرفياً مختلفاً على مثل هذه المساحة الصغيرة ، ولا شك أن ذلك يعتبر دليلاً على قرب مولد ثورة فى صناعة البلاطات الخزفية العثمانية .

أما محراب هذا المسجد فقد كسى ببلاطات خزفية تشتمل على أربعين طرازاً زخرفياً مختلفاً ، ومعظمها يقوم على العناصر النباتية من أفرع وأزهار وتوريقات نفذت باللون الأزرق على أرضية بيضاء (٥٠) .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى ذلك القرن فى زخرفة مسجد الفتح فى استانبول (٨٧٥ هـ / ١٤٧٠ م) وهى تتشابه من حيث الزخارف والألوان وطريقة الصناعة مع بلاطات مدينة بورصة ، ويلاحظ فيها ظهور الزخارف الكتابية التى تتخللها تفرعات مورقة وزخارف الأرابيسك من طراز الرومى وذلك باللون الأزرق الداكن والأصفر والأبيض (٥١) .

(48) Aslanapa (Ö), Turkish Arts , pp. 92 - 93 .

(49) Öz (T.), op. cit., p. 43 .

سيتم مناقشة موضوع أصل الخزف العثمانى المرسوم باللون الأزرق على أرضية بيضاء من كافة جوانبه عند حديثنا عن الأوتى الخزفية العثمانية فى فترة القرن (٩ هـ / ١٥ م) .

(50) Riefstahl (R. M), op. cit., Fig. 14 .

(51) Öz (T), op. cit., p. 16 .

وفى عام (٨٧٧هـ / ١٤٧٢م) بدأ فى تشييد مجموعة من الأكشاك بمدينة استانبول مازال متبقياً منها اثنان ، وبهنا منها الكشك الذى يطل على القرن الذهبى ، والذى اكتسب شهرته من استخدام البلاطات الخزفية فى زخرفته ، وتكسو البلاطات الخزفية هذه الكشك من الداخل والخارج^(٥٢).

ونلاحظ أنه يتخلل هذه البلاطات بعض التجميعات التى نفذت بطريقة الفسيفساء ، إلى جانب استخدام التذهيب فى زخرفة بلاطات المدخل ، ومن الجدير بالذكر أن الفسيفساء الخزفية والتذهيب لم يستخدم كلاهما لمدة أربعين عاماً عقب استخدامهما فى مسجد المرادية بادرنة (١٤٣٥ - ١٤٣٦م) إلا أننا نجدهما يعودان للظهور مرة أخرى فى هذا الكشك^(٥٣).

والحجرات الداخلية الخمس لهذا الكشك كانت مزخرفة بالبلاطات الخزفية اثنتان منها اندثرتا فمازالت الثلاث الأخرى متبقية ومحتفظة ببلاطاتها الخزفية التى ترتفع حتى مستوى النوافذ ، ومعظمها ذو شكل ثمانى أو مستطيل والألوان الغالبة عليها هى اللون الأزرق الداكن والأبيض ، أما الزخارف النباتية المذهبة فقد نفذت على أرضية زرقاء . وتزدان المقبرة التى شيدت فى بورصة للأمير مصطفى ابن السلطان محمد الفاتح عام (١٤٧٤م) ببلاطات خزفية زرقاء داكنة وتركوازية ذات زخارف مذهبية ، وهى تتشابه مع بلاطات الكشك الخزفى فى عديد من النواحي^(٥٤).

فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) :

يمكننا أن نقسم البلاطات الخزفية فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) إلى فترتين متميزتين من حيث الأسلوب الصناعى والزخرفى ، وتشمل الفترة الأولى

(52) Aslanapa (O), Turkish Arts p. 92 .

(٥٣) خليفة (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ٩٤ .

(54) Öz, (T.), op. cit., p. 18 .

النصف الأول من هذا القرن ، أما الفترة الثانية فهي تشمل النصف الثاني من هذا القرن .

وتتميز الفترة الأولى بأنها تعتبر استمراراً للأسلوب المتبع في بلاطات القرن التاسع الهجرى (١٥ م) من ناحية ، وفترة انتقال مرت بها الصناعات الخزفية ظهرت فيها مميزات جديدة من حيث الزخارف والألوان من ناحية أخرى .

وقد تأثرت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية في هذه الفترة بتأثيرات إيرانية واضحة نتيجة لجلب السلطان سليم الأول (١٥١٢ - ١٥٢٠ م) بعض الأسر التبريزية^(٥٥) التي اشتهرت بصناعة الخزف إلى البلاد .

وتشير أرشيفات قصر طوبقاني إلى وصول عدد (اثنين وستين) قطعة من البورسلين من قصر هشت بهشت في تبريز واثنين ممن يعملون في صناعة الفسيفساء والبلاطات وهما عبد الرزاق وبرهان^(٥٦) .

وخلال فترة حكم السلطان سليمان القانوني (١٥٢٠ - ١٥٦٦ م) شغل حبيب تبريزي (عام ١٥٢٦ م منصب رئيس صناع البلاطات الخزفية (كاشي جاران) ، كما أن المقتطفات المأخوذة من الدفاتر والتي تتعلق بإنتاج البلاطات

(55) Hobson, (R. L.), op. cit., p. 79 .

Lane, (A.), Later Islamic Pottery P. 52 .

مرزوق (محمد عبد العزيز) د. ، المرجع السابق ص ٤١ ، ٧٩ ، ومن الجدير بالذكر أن البلاطات الخزفية المرسومة تحت الطلاء باللون الأزرق والأبيض بترعة مصطفى جويان الملحق بمسجده بمدينة جبزه والتي شيدت سنة ١٥٢٠ م ، وتلك التي تزين مسجد الوالدة الذي شيد سنة ١٥٢٢ - ١٥٢٣ م بمدينة مانيسا تعكس في تصميماتها الزخرفية العديد من التأثيرات الإيرانية التيمورية .

(56) Topkapi Saray Archive, D 9706 dated 932 H; 1526 A. D Published in Anhegger (R.). " Quellen Zur Osmanischer Keramik " Necipoglu P. 184 .

الخزفية الخاصة بغرفة (الأمانات) المقدمة) فى عام ١٥٢٤م ، تشير إلى هذه البلاطات على أنها من عمل خزاف أحضر من مدينة تبريز ، وتشير أيضاً الأجور المدفوعة لمصممي هذه البلاطات على وجه الخصوص إلى اسم الأستاذ على الذى عمل كرئيس للخزافين فى الفترة بين عامى ١٥٢٧ و ١٥٢٨م^(٥٧).

وفى خلال هذا القرن عندما تصدعت فسيفساء قبة الصخرة ، أخذ السلطان سليمان القانونى على عاتقه تجديد زخرفة جدران هذه القبة باستخدام البلاطات الخزفية فاستقدم من تبريز بعض الخزافين الذين تركوا توقيعاتهم على بعض البلاطات الخزفية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تلك البلاطة التى نقرأ عليها اسم عبد الله التبريزى وتاريخ سنة ٩٥٩هـ - ولعل بعض هؤلاء من بين الذين جاءوا إلى البلاد فى أيام والده السلطان سليم الأول^(٥٨).

وقد أصدر السلطان سليمان القانونى أوامره بالعناية بشكل قوى بإنتاج البلاطات الخزفية فى مدينة أزيق لكى يسهم خزافوا هذه المدينة مع خزافى تبريز فى إتمام عملية تجديد زخرفة قبة الصخرة^(٥٩).

ومن المساجد التى زخرفت بالبلاطات الخزفية فى هذه الفترة مسجد السلطان سليم الأول (٩٢٩هـ / ١٥٢٢م) ، وتزخرفت البلاطات المسجد من

(57) Atasoy (N.), Iznik,, the Pottery of Ottoman Turkey London ,1989. PP.89, 100.

(٥٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) . المرجع السابق ص ٤٤ .

(٥٩) . 45 , 46 . Parry (W. P.), Pottery For Schools, (London) pp. ورد للأستاذ تحسين أوز رلياً مغايراً فى هذا الموضوع حيث يذكر أنه فى التسليم بالرأى القائل بأن النهضة الخزفية فى الدولة العثمانية فى بداية القرن السادس عشر قد قامت على أكتاف الخزافين الإيرانيين المهرة إجحاف للخصائص الفنية التركية ولتطور صناعة البلاطات الخزفية التركية التى مرت بمراحل تدريجية بدأت منذ القرن الثانى عشر الميلادى فى آسيا الصغرى من العصر السلجوقى حتى وصلت إلى مرحلة التفتيح والازدهار ، وأنه إذ كانت بعض الزخارف التى استخدمت فى هذه الفترة لها صلة بالزخارف الإيرانية إلا أنها ذات مسحة تركية واضحة تجعلها من مميزات الفن التركى . Öz (T.) , op. cit., p. 20 .

الداخل والخارج وفوق المحراب وحول فتحات النوافذ ، وأهم ما يميز زخارف هذه البلاطات أشكال الزخارف العربية المورقة من طراز الرومى^(٦٠) ، وظهور لمسات بسيطة من اللون الأحمر التركي الذى بدأ يلعب دوره فى الخزف العثماني عامة منذ ذلك الوقت .

كما استخدمت بلاطات مماثلة فى زخرفة ضريح السلطان سليم الذى شيد فى نفس العام ، وتزخرف البلاطات الخزفية جانبي مدخل الضريح ، وفى الجانب الأيمن توجد تجميعه خزفية قوام زخارفها طراز الرومى يعلوها كتابه بخط الثلث تحمل تاريخ الإنشاء (٩٢٩هـ / ١٥٢٢م) وهى تعتبر من أجمل الزخارف التى عرفت فى تلك الفترة .

وتظهر البلاطات الخزفية فى هذه الفترة فى ضريح شاهزاده (٩٥٠هـ / ١٥٤٣م) حيث استخدمت بلاطات خزفية ذات شكل سداسى فى زخرفة مدخل هذا الضريح ، فى حين تكسو البلاطات جدران الضريح من الخارج والداخل حتى بداية القبة .

وقد نفذت زخارف هذه البلاطات التى تقوم أساساً على العناصر النباتية باللون الأصفر على أرضية خضراء فاتحة أو زرقاء داكنة أو تركوازية^(٦١) ، وتزخرف مسجد إبراهيم باشا (٩٥٨هـ / ١٥٥١م) مجموعة من البلاطات تشبه تلك الموجودة فى ضريح شاهزاده .

(٦٠) اصطلاح المستشرقون على إطلاق مصطلح « Arabesque » على زخرفة التوريق العربية ، وأصل هذه الزخرفة يتمثل فى طراز سامرا الثالث والرابع ، وقد قام السلاجقة الأتراك بتطوير هذا النوع من الزخرفة بإضافة عناصر زخرفية جديدة مستوحاه من أشكال الطير والحيوان وعرف هذا النوع من الزخرفة عند سلاجقة الأناضول والأتراك العثمانيين باسم زخرفة الرومى نسبة إلى بلاد الروم .

(٦١) يقع هذا الضريح أمام ضريح السلطان سليم الأول بمدينة استانبول ، وقد شيد لكى يدفن فيه أبناء السلطان سليمان القانونى ودفن به من أبنائه مراد وعبد الله ومحمود Öz (T) op- . cit., Plats XXX - XXXI No. 60 - 62

وامتازت هذه الفترة الأولى من القرن السادس عشر بأن احتلت الزخارف الكتابية مكانة بارزة في زخارف البلاطات إلى جانب استخدام الزخارف الهندسية كما يظهر ذلك في ضريحى سليم الأول وشاهزاده .

وكثر في هذه الفترة أيضاً استخدام الأسلوب المحور في الرسوم النباتية ، ونعنى بذلك زخرفة التوريق العثمانية أو زخرفة الأرابيسك في الفن العثماني ، والتي عرفت باسم « زخرفة الرومى » نسبة إلى سلاجقة الروم ، إلى جانب زخرفة « الهاطاي »^(٦٢) وهي تشبه زخرفة الرومى ولكنها تختلف عنها في أن الروح الصينية تتجلى فيها بشكل واضح ومن عناصرها البالت الصينية والسحب الصينية أو ما هو قريب منها .

أما الألوان التي استخدمت في زخارف بلاطات هذه الفترة فأهمها اللونان الأصفر والأخضر والأزرق بدرجتيه (الفاخ - الداكن) إلى جانب اللون الأحمر والأبيض والأسود .

وإذا تخبرنا الدقة في تاريخ الخزف والبلاطات الخزفية العثمانية ، وجب القول أن الخزف العثماني الأصل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة قد ظهر في النصف الثاني من القرن العاشر الهجرى (١٦م) فقد بلغت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية في هذه الفترة مرحلة من النضج والازدهار لم تبلغها من قبل ، وتمكن خزافوا مدينة أزيق خلال هذه الفترة من إنتاج العديد من البلاطات الخزفية المختلفة الزخارف والألوان^(٦٣) .

(٦٢) الهاطاي Hatayi أسلوب زخرفى كان معروفاً عند أمراك الخطاي في التركستان الشرقية ولهذا نسبت إليهم وقد عرف هذا الأسلوب في العصر السلجوقي والعثماني لا سيما في زخارف البلاطات الخزفية والخزف والسجاد والمعادن .

(٦٣) ليس هناك شك في أن استقرار الأوضاع السياسية والرخاء الاقتصادي الذي هم البلاد في هذه الفترة ، ورعاية السلاطين العثمانيين للفن والفنانين من العوامل الرئيسية التي أدت إلى تطور هذا الفن الذي ازدهر في ظل رعاية السلاطين وفناني البلاط .

وشيد في هذه الفترة كثير من المساجد والمدارس والأضرحة والقصور والأكشاك ، وقد أظهر المزهرفون مواهبهم عن طريق زخرفة هذه العمائر بشتى أنواع الزخارف ، والتي يأتي في مقدمتها البلاطات الخزفية ، وساهمت المصانع الحكومية أى التابعة للقصور السلطانية إلى جانب بعض المصانع الأهلية في عمل البلاطات الخزفية اللازمة لزخرفة هذه العمائر^(٦٤) . ويذكر (تحسين اوز Tohsin Öz) أنه قد ألحق بالقصر مجموعة من ستمائة فنان منهم خمسة وأربعين رساماً ومصمماً للزخارف ، وعندما يؤمر رئيس المهندسين ببناء مسجد أو قصر فإنه يستخدم هؤلاء الفنانين للقيام بأعمال البلاطات الخزفية فيتلقون منه التعليمات بشأن الأماكن المراد زخرفتها لإعداد الرسوم والتصميمات المناسبة لها .

ويلاحظ في هذه الفترة اختفاء الفسيفساء الخزفية ، والتي تعتبر طريقة صناعتها أصعب بكثير من صناعة البلاطات الخزفية كما أنها تعطي إحساساً مقيداً بالنسبة لتأثيرها الزخرفي ، كما اختفى التذهيب تماماً واستبعد من هذا الطراز ، إلى جانب أنه لم تعد هناك حاجة إلى تقسيم الموضوع الزخرفي إلى تجميعات ، وكانت الألوان الأساسية المستخدمة خلال هذه الفترة تتكون أساساً من اللون الأزرق والأخضر بدرجاتهما المختلفة واللون التركوازي واللون الأحمر التركي^(٦٥) (المرجاني) ، وتأتي هذه الألوان غالباً على أرضية بيضاء في حين

(64) Aslanapa (O.) Turkish Arts pp. 97, 98 .

(٦٥) يتم الحصول على هذا اللون من طقل طبيعي يعرف باسم « ارمينابول » أو « عروق ارمينيا » وتختلف درجاته فيما بين اللون الأحمر الشمعي والأحمر المرجاني واللون البرتقالي ، وقد استخدم هذا اللون في خزف الأناضول في العصر البيزنطي في القرنين ١٠ - ١١ م ، وفي خزف مدينة الرقة في القرن ١٢ م ، كما استخدم في خزف بعض المناطق القرية مثل الخزف المعروف باسم خزف كويجي ، وإن كان اللون الأحمر الذي وجد على هذه الأنواع باهتا وغير بارز ولم يصل إلى درجة اللون الأحمر في الخزف العثماني .

ماهر (محاد) د. المرجع السابق ص ٣٠ . Hobson, (R. L)., op. cit., p. 87 .

أن الرسوم كانت تحدد باللون الأسود أو الأزرق ثم تلون المناطق المختلفة بالألوان السميكة السابقة الذكر فتبدو الزخارف وكأنها بارزة ، وفي نفس الوقت فهي تساعد على عدم اختلاط الألوان المزججة ببعضها عند حرق البلاطات^(٦٦) ، وجميع الألوان ترسم تحت طلاء زجاجي شفاف .

أما الزخارف التي سادت في هذه الفترة فقد كانت تتكون أساساً من الزخارف النباتية التي استخدمت في طرز محببة لدى الفنانين من أزهار وأوراق وأشجار وثمار ، فمن الأزهار نرى زهرة شقائق النعمان (زهرة اللاله) والقرنفل والورد وسلطان الغابة (زهرة العسل) وكف السبع (لوحة رقم ٧ ، ٨) وزهرة عمامة السلطان والرمان ، ومن الأشجار شجرة السرو وشجرة النخيل والدوم ، ومن الثمار عناقيد العنب وثمار الرمان .

والملفت للنظر في معظم هذه العناصر النباتية أن كل عنصر منها مثل بأسلوب محاك للطبيعة ، وفي نفس الوقت نجدها مرتبة في تكوينات زخرفية جديدة ومبتكرة غير مألوفة من قبل ، ويكفى أن نذكر أن البلاطات الخزفية التي كانت تزdan بها العمائر بمدينة استانبول في القرن العاشر الهجري (١٦ م) كانت تشتمل زخارفها على عدد ٢٧٦ شكلاً مميزاً ومختلفاً من زهرة شقائق النعمان (اللاله)^(٦٧) .

وفي الحقيقة أن هذه الثروة الهائلة من الزخارف النباتية التي استخدمت في هذه الفترة ترجع بصفة أساسية إلى حب الأتراك الشديد للزهور ، حيث عمل الأتراك على استيراد العديد من شتلات الزهور المختلفة واستنباتها وزراعتها والحصول على سلالات جديدة منها .

(66) Aslanapa (O.), Op. cit., p. 88 .

ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد محمد عيسى . القاهرة ١٩٨٢ ص ٢٢٣ .

(67) Arseven (C. E.), Les Arts Decortifs Turk, Istanbul, 1952, p. 93

ويذكر الرحالة الذين زاروا مدينة أدرنة في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (١٦ - ١٧ م) أنه يمكن رؤية حقول لا نهاية لها من زهرة الزنبق والترجس وشقائق النعمان (اللاله) حول المدينة^(٦٨) .

كما انتشرت حدائق الزهور بصفة خاصة في تركيا حول المقابر ، كما كانت زهور الزنبق والريحان والبنفسج تنتشر حول المساجد .

ولقد كان للأتراك حقاً تذوق فني وإحساس جمالي انعكس على فنونهم المختلفة ، فالأتراك هم الذين زخرفوا جدران مبانيهم بالبلاطات الخزفية التي اشتملت زخارفها على أنواع الزهور المختلفة ، وهم أيضاً الذين كانوا يرتدون الملابس المزخرفة بالأزهار ، وهم أيضاً الذين كانوا يضعون نفس هذه الزهور وبصفة خاصة زهرة شقائق النعمان (اللاله) في زهريات جميلة داخل حجرات منازلهم أو يزرعونها في أصص يضعونها في شرفات ونوافذ منازلهم ، فلقد كانوا حقاً محبين للفن ومشجعين له وفنانين أضافوا فصلاً جديداً للفن الإسلامي .

ونجد في زخارف بعض بلاطات هذه الفترة عنصر زخرفي يرى بعض الباحثين^(٦٩) أنه استمرار لبعض التقاليد والتأثيرات القديمة ، يتمثل في شكل خطوط تشبه جلد النمر أو السحب الصينية ، وقد يضاف إليها ثلاث نقط متجاورة ، وتعرف في هذه الحالة باسم « السحب والأقمار » أو « البرق والكور »

(68) Öz (T.), op. cit., p. 21 .

(٦٩) درس هذا العنصر عدد من مؤرخي الفنون العثمانية واختلفت آراؤهم حول أصله إلا أن هذه الآراء تكاد تجمع على إرجاعه إلى أصول سابقة على الإسلام وقد أجمل العالم التركي ، Arseven (C. E.), op. cit., P. 32 . معظم هذه الآراء ، والراجح أن هذا العنصر أخذه الأتراك القدماء من أهل الصين ، وأن إضافة الخططين المزدوجين المتماوجين بهيئة السحاب إلى الدوائر الثلاث توضح ارتباط هذا الشكل برسم وجه التنين ، الذي عرف عند أهل الصين كرمز للخير والمطر . ولزيد من التفصيل عن هذا العنصر راجع : عبد الدايم (نادر محمود) التأثيرات العقائدية في الفن العثماني ، رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٩ ص ٨٣ .

وفى بعض الأحيان تمثل النقط الثلاث بدون السحب ، وهى تقترب فى شكلها كثيراً من أشكال الأهلة المتجاورة .

ومما هو جدير بالذكر أن هذا العنصر الزخرفى قد عرف عند سلاجقة الأناضول قبل العصر العثمانى حيث نجده مستخدماً فى منتجاتهم الفنية وخاصة المنسوجات ، وقد ورث العثمانيون هذا العنصر عن أسلافهم السلاجقة ، واستعملوه فى تزيين بعض فنونهم .

ومن العناصر المجردة التى استخدمت فى زخرفة بلاطات هذه الفترة زخرفة الرومى التى تطورت على يد الفنانين العثمانيين تطوراً كبيراً (لوحة رقم ٩) أما أشكال الطيور والحيوانات فنادر ما نجدها ممثلة على البلاطات الخزفية العثمانية وفى بعض الأحيان تكون ممثلة بطريقة تخفيها عن عين الناظر ، وفى أحيان أخرى تكون ممثلة بطريقة صريحة ، ومن الطيور المفضلة لدى المزهرفين العثمانيين طائر البيغاء والطاووس (لوحة رقم ١٠) والبط ، وهى غالباً ما كانت ترسم وهى جاثمة بين الأغصان أو هى تحط عليها ، ومن الحيوانات رسوم الأرانب والغزلان وغيرها من حيوانات الصيد التى رسمت بأسلوب محاكٍ للطبيعية .

وفيما يتعلق بالرسوم الآدمية فلا تشاهد على البلاطات الخزفية العثمانية خلال هذه الفترة ، وإن كنا نجد أمثلة منها على الأواني الخزفية التى كانت تنتجها مدينة إزنيق خلال القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ - ١٧م) . وسوف نعرض لها عند حديثنا عن الأواني الخزفية العثمانية .

وبصفة عامة يلاحظ فى زخارف بلاطات هذه الفترة التنوع والثناء واختلاف الطرز الزخرفية ، ليس فقط بين زخارف البلاطات التى تكسو المباني المختلفة ، بل فى البلاطات التى تزين المبنى الواحد ، وكل طراز له مميزاته وخصائصه الفنية ، ويعبر عن إحساس فنى محدد ، ويرجع ذلك إلى الولع الشديد بالتنوع فى التصميمات الزخرفية وبصفة خاصة الزخارف النباتية التى

رسمت بحرية وانطلاق وكأنها تبت من الأرض أو تخرج من الزهريات .
ومن أهم العمائر الدينية التي ازدانت بالبلاطات الخزفية في فترة النصف
الثاني من القرن العاشر الهجري (١٦ م) مسجد رستم باشا (٩٦٩ هـ /
١٥٦١ م) (لوحة رقم ١١ ، ١٢) ومسجد صوقللو محمد باشا (٩٧٩ هـ /
١٥٧١ م) بمدينة استانبول ، (لوحة رقم ١٣) وجامع السليمية (٩٨٢ هـ /
١٥٧٤ م) بمدينة أدرنة ، ومسجد علي باشا (٩٨٦ - ٩٨٨ هـ / ١٥٧٨ -
١٥٨٠ م) بمدينة استانبول (لوحة رقم ١٤) أما أجمل أمثلة البلاطات الخزفية
التي تزين العمائر المدنية فتوجد في قسم الحريم بقصر طوبقاي ويرجع تاريخها
إلى سنة (٩٨١ هـ / ١٥٧٣ م) (لوحة رقم ١٥ ، ١٦) .

فترة القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) :

استمرت صناعة البلاطات الخزفية في النصف الأول من القرن الحادي
عشر الهجري (١٧ م) في الدولة العثمانية تتبع نفس الأسلوب الذي كان
سائداً في أواخر القرن العاشر الهجري (١٦ م) .

وفي خلال هذه الفترة أنتجت مدينة أزيق نماذج رائعة من البلاطات
الخزفية ، فقد استخدمت البلاطات الخزفية في كسوة حجرة الحريم (بالسراي
القديمة) التي أنشأها السلطان أحمد الأول سنة (١٠١٧ هـ / ١٦٠٨ م) ،
ويغلب على زخارفها اللون الأخضر ، وفي كسوة ضريح مصطفى باشا
(١٠٢٠ هـ / ١٦١١)^(٧٠) . على أن أجود البلاطات الخزفية التي ظهرت في
هذه الفترة المبكرة من هذا القرن تلك التي تزخرف مسجد السلطان أحمد الأول
بمدينة استانبول والذي انتهى من بنائه في سنة (١٠٢٦ هـ / ١٦١٧ م) وتأخذ
الكسوة الخزفية أشكال عقود مفصصة متجاورة شغلت كوشاتها بالزخارف
المورقة (الأرابيسك) ويضم كل منهما تفرعات مزهرة تنتهي بأزهار شقائق

(70) Öz (T.), op. cit., p. 34 .

النعمان (اللآله) (٧١) .

كما استخدمت البلاطات الخزفية فى هذه الفترة فى زخرفة مسجد أشرف زاده بمدينة أزينق ، والذي أنشئ بعد مسجد أحمد الأول بعشر سنوات ، وتميزت زخارف هذه البلاطات بأنها رسمت حسب الأسلوب القديم المحور والذي يميز العصر العثماني الأول ، وإن كان يوجد بداخل المسجد بلاطات خزفية قوام زخارفها أشجار السرو التي رسمت باللون الأخضر ، وعناقيد العنب التي رسمت باللون الأحمر التركي على أرضية من الأفرع النباتية .

ويلاحظ أن بعض البلاطات التي تكسو هذا المسجد من الخارج أو الداخل قد اشتملت على أسماء كثير من النساك ورجال الدين الذين توفوا بمدينة أزينق فى الفترة ما بين سنتي ١٦٢٣م و ١٦٢٩م ، كما أن بعض البلاطات الأخرى نجدها تحمل تاريخ ١٦٢٢ أو ١٦٢٤م ، وبصفة عامة فإن زخارف بلاطات هذا المسجد تتشابه إلى حد كبير مع زخارف بلاطات مسجد السلطان أحمد الأول (٧٢) .

ويوجد فى كشك بغداد الذي شيده السلطان مراد الرابع داخل قصر طوبقابي سنة (١٠٤٨هـ / ١٦٣٨م) (٧٣) مجموعة من البلاطات الخزفية تمثل تطوراً رائعاً لصناعة البلاطات الخزفية بمدينة أزينق سواء من حيث الألوان أو الزخارف التي يستلقت النظر فيها صور الطيور والأزهار المختلفة وبصفة خاصة زهرة اللوتس التي تفنن الرسام فى تحويرها ، ونفذت زخارف هذه البلاطات

(71) Aslanapa (O.), op. cit., p. 106 .

(٧٢) ماهر (سعاد) د. ، المرجع السابق ص ٣٥ .

(٧٣) تجددت الحرب بين الدولة العثمانية والدولة الصفوية مرة أخرى فى عهد الشاه عباس الصفوى ، وقهدت الدولة العثمانية مدينة بغداد وغيرها من المدن فى سنة ١٦٢٣م ، ولكن بعد وفاة الشاه عباس الصفوى نجح السلطان مراد الرابع فى استرداد مدينة بغداد وشيد هذا الكشك تخليداً لهذا النصر .

على أرضية زرقاء اللون ، فى حين استخدم اللون الأحمر التركى للتعبير عن مناقير الطيور .

وبلاحظ أن فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) وفترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) تمثلان العصر الذهبى لإنتاج البلاطات الخزفية العثمانية ، حيث بلغت هذه الصناعة أوج ازدهارها وخاصة فى مركزها الرئيسى مدينة أزنق .

وتعكس مجموعة من الفرمانات السلطانية الصادرة إلى مصانع الخزف فى هذه المدينة خلال هذه الفترة^(٧٤) مدى الإقبال الشديد والمتزايد على إنتاج مدينة أزنق من البلاطات الخزفية ، وإن القصر السلطانى كان يجد أحياناً بعض الصعوبات فى الحصول على الكميات المطلوبة من البلاطات الخزفية اللازمة لزخرفة العمائر السلطانية فى المواعيد المحددة .

ولتوضيح ما سبق الإشارة إليه نورد بعض أمثلة من هذه الفرمانات السلطانية مع التعليق على ما جاء فيها :-

- مرسوم مؤرخ فى سنة ٩٨٣هـ / ١٥٧٥م :

« ليكن معلوماً إلى قاضى أزنق أنه قد تم تكليف الياور محمد قاش باشى بالتوجه إلى أزنق ، وعلى الرغم من أهمية الفراغ من صنع البلاطات وإرسالها كما أمرنا سالفاً إلى قصرنا الباهى المبارك ... إلا أننا نعيد أمرنا هذا مرة أخرى ، فعند وصول محمد هذا وتقديمه نفسه لكم أن تقوموا بتكليف الخزافين فى أن يشرعوا بكل السرعة فى صنع البلاطات التى أمرنا بها وإنهائها ثم إرسالها إلى القصر ، ويجب التنبيه على الخزافين أن يعملوا وفقاً لما سيذكره لهم محمد وأن يتم ذلك دون إبطاء » .

وكشف لنا هذا المرسوم أن القصر قد وجد صعوبة فى الحصول على

(٧٤) راجع حاشية رقم ٤ .

البلاطات الخزفية المطلوبة فى بداية الأمر وفى الوقت المحدد ، مما حدا به إلى تكرار الأمر السلطاني مرة أخرى ، ويبدو أن ذلك راجع إلى كثرة وتعدد الطلبات التى كانت ترد لمصانع الخزف بمدينة أزنيق ، كما أنه يكشف لنا أيضاً عن القيمة الفنية للبلاطات التى كانت تنتجها هذه المدينة وشهرتها الكبيرة فى هذا المجال .

- مرسوم مؤرخ فى سنة (٩٩٧هـ / ١٥٨٨م) :-

« ليكن معلوماً إلى قاضى أزنيق أن هناك حاجة لأكبر عدد من البلاطات الخزفية لاستخدامها فى زخرفة القصر (المقر الصيفى) الذى أعيد بناؤه داخل السراى ، وقد أرسلنا البستا نجى عبدنا حسن ومعه مبلغ خمسة عشر ألف أقبه ، ومعه مواصفات النوع المطلوب ، وقد أمرنا أن يتم اتصالكم بصناع البلاطات والخزافين فور وصوله ، على أن يتم صنع هذه البلاطات وفقاً للمواصفات الواردة فى أمرنا وإرسالها إل بلاطنا الباهى المبارك ، وهذا الموضوع على قدر كبير من الأهمية فلا تتوانوا فى التعجيل به » .

وتضح لنا من خلال المرسوم السابق أن البلاطات الخزفية التى أرسل القصر فى طلبها ليست من الأنواع التى كان ينتجها هذا المصنع بمدينة أزنيق ، فإن تصميمات هذه البلاطات قد تم إعدادها بواسطة مزخرفى ورسامى القصر . كما نستدل من هذا المرسوم أيضاً على أن بعض المصانع قد درجت على الاحتفاظ بمخزون لبعض أنواع البلاطات التى تنتجها .

- مرسوم مؤرخ فى سنة ١٠١٦هـ / ١٦٠٧م :

« ليكن معلوماً إلى قاضى أزنيق بأن رئيس المهندسين الخصوصيين محمد قد بعث برسالة إلى قصرنا الباهى المبارك يذكر فيه أن رئيس الخزافين فى مدينة أزنيق قد قام بتوزيع البلاطات على الصناع والتى يتم صنعها للقصر والضريح السلطاني ، كما علمنا أنهم يتقاضون أجوراً نظير عملهم هذا وتحت إشرافه ، وأنهم مكلفون بعدم صنع بلاطات أخرى لأى شخص خارجى حتى يتم إنجاز

هذا الأمر ، وإذا كانوا يقومون الآن وفي سرية بصنع بلاطات لأشخاص ، فإن القصر سوف يوقف هذه العملية على أن يتحمل المصنع النفقات ، وقد طلب محمد أن نكتب له أمراً سلطانياً يقضى بتوفير الأخشاب اللازمة لصناعة هذه البلاطات ولذلك نأمركم بأنه مجرد وصول مبعوثنا لتنفيذ هذا الأمر .

ويقضى هذا المرسوم بضرورة أن تخصص أعمال البلاطات الخزفية التي كان يقوم بإنتاجها أحد مصانع مدينة أزينق لتلبية احتياجات القصر فقط ، كما يقضى أيضاً بعدم تصدير أى بلاطات أو بيعها فى معاملات خاصة قبل إنجاز العدد الكافى من البلاطات اللازمة للقصر والضريح السلطانى ، وحتى يتم تيسير ذلك فقد تم تزويد هذا المصنع بالأخشاب الضرورية لتنفيذ هذا العمل .

ويتضح لنا من خلال المرسوم السابق ، أنه على الرغم من أهمية الفرمانات السلطانية التي كانت تصدر لمصانع الخزف إلا أن صناع البلاطات الخزفية بما وصلوا إليه من مكانة فنية رفيعة فى هذا المجال ، كانوا هم المتحكمين تماماً فى الإنتاج الخزفى .

- مرسوم مؤرخ فى سنة ١٠١٨هـ / ١٦٠٩م

« ليكن معلوماً إلى قاضى أزينق أنه على الرغم من إرسالنا لمبعوثين يحملون توصيات بخصوص البلاطات المطلوبة لزخرفة القصر السلطانى والذى يشيد الآن ، إلا أننا لم نتلق أى رد على ذلك ، لذا فإننا نأمركم باستكمال البلاطات التي كلفناكم بها دون لحظة تأخير واحدة وإرسالها إلى القصر السلطانى بمجرد وصول مبعوثنا وذلك فى خلال أربعة أو خمسة أيام ، ولن يسمح بقبول أى عذر فى هذا الموضوع .

وأى تبرير لكم لن يؤخذ فى الاعتبار فالمسئولية محددة ، وعليكم أن تبذلوا قصارى جهدكم كما أمرنا وأن ترسلوا هذه البلاطات فى أسرع وقت .

وتبين لنا أن المرسوم السابق الذى قام بإصداره السلطان أحمد الأول (١٠١٢-١٠٢٦هـ / ١٦٠٣-١٦١٧م) إلى قاضى مدينة أزينق يحثه فيه على

الإسراع فى إرسال البلاطات الخزفية المطلوبة لزخرفة القصر السلطانى ، ويلاحظ من اللهجة الحادة التى وجه بها هذا المرسوم مدى الصعوبة التى كان يلاقيها انقصر فى الحصول على متطلباته من البلاطات بسرعة وفى الوقت المحدد .

وما هو جدير بالذكر أن هذه البلاطات قد استخدمت فى زخرفة قاعة المكتبة فى القسم الخاص بالحريم بقصر طوبقايى والتى شيدت خلال عامى (١٠١٧هـ - ١٠١٨هـ / ١٦٠٨ - ١٦٠٩م) .

ويتضح لنا أيضاً من خلال مجموعة أخرى من الوثائق أن إنتاج مصانع مدينة أزيق خلال هذه الفترة سواء من الخزف أو البلاطات الخزفية كان يلقى التقدير والاستحسان ليس فقط على المستوى المحلى ، وإنما أيضاً على المستوى العالمى ، إذ تشير إحداها إلى أن السفير (دافيد انجناد - David Ungnad) سفير النمسا فى الدولة العثمانية كان يقضى وقتاً طويلاً فى الفترة ما بين عامى (١٥٧٣ - ١٥٧٨م) فى ملاحظة ومتابعة شحن خزف وبلاطات أزيق بحراً إلى النمسا عن طريق البندقية^(٧٥) .

وبانتصاف القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) اضمحلت صناعة البلاطات الخزفية العثمانية فى مركز صناعتها الرئيسى فى مدينة أزيق ، وذلك تبعاً لتدهور الحالة السياسية والاقتصادية فى البلاد والتى تبعها تدهور فنى واضح . ولقد كتب الرحالة التركى (أوليا جلى) فى سنة ١٦٤٨م بأنه كان يوجد تسعة مصانع للخزف فى مدينة أزيق فى الوقت الذى بلغ فيها عددها ثلاثمائة مصنع فى عهد السلطان أحمد الأول^(٧٦) .

وتظهر خصائص البلاطات الخزفية العثمانية فى هذه الفترة بصورة جلية وواضحة فى مجموعة بلاطات القاشانى التى تزخرف المقصورة الملكية الملحقه

(75) Carswell (J.), op. cit., p. 86 .

(76) Lane (A.), Guide to the Collection of Tiles p. 22 Hobson (R. L.)
op. cit., p. 91 .

بمسجد الوالدة الجديد^(٧٧)، ويلاحظ أن جميع زخارف هذه البلاطات مرسومة باللون الأزرق الفاتح ما عدا أشجار السرو فلقد رسمت باللون الأخضر.، على أنه يلاحظ أيضاً أن اللون الأخضر المستخدم هنا ليس هو الأخضر المستخدم في القرن العاشر الهجرى (١٦ م) بل هو أخضر باهت، وكذلك اللون الأحمر الذى رسمت به زهور القرنفل أصبح يشبه الأحمر الوردى، فضلاً عن أن المحاولات التى استعملت فى رسم سيقان الأشجار والفروع النباتية باللون الأسود لم تنجح^(٧٨).

وينسب لفترة النصف الثانى من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) مجموعة من البلاطات الخزفية التى اشتملت على رسوم تمثل عمارة الحرم المكى، نفذ بعضها على بلاطة واحدة أو على عدة بلاطات تكون فى مجموعها الرسم المطلوب، ويلاحظ أن أغلب هذه البلاطات يشتمل على تاريخ الصنع واسم الصانع، ومن أمثلتها بلاطة خزفية عليها توقيع الصانع أحمد وتاريخ سنة ١٠٧٣ هـ الموافق (١٦٦٢ م)^(٧٩)، وبلاطة مؤرخة فى سنة ١٠٧٧ هـ الموافق (١٦٦٦ م)^(٨٠) وتجميعه خزفية مؤرخة فى سنة ١٠٧٧ هـ الموافق (١٦٦٦ م) وعليها توقيع الصانع على^(٨١)، وتجميعه خزفية مؤرخة فى سنة ١٠٨٧ هـ الموافق (١٦٧٦ م) ولا يوجد عليها توقيع الصانع^(٨٢)، وأخرى تتوسط محراباً مسطحاً من البلاطات الخزفية ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) كتب أعلاها داخل منطقة مستطيلة «كعبة شريف»^(٨٣)

(٧٧) إنشاء السلطان محمد الرابع هذه المقصورة لوالده فى سنة ١٦٦٥ م ولم تتم إلا فى سنة ١٦٨٢ م

(78) Lane (A.), Guide to the Collection of tiles p. 27.

(٧٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٢٥١.

(٨٠) مجموعة متحف فكروريا وألبرت بلندن.

(٨١) مجموعة متحف طوبقانى باستانبول.

(٨٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٩٢٤٠.

(٨٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٢١٩.

(لوحة رقم ١٧) ومن الجدير بالذكر أن أغلب رسوم المسجد الحرام التي ترجع إلى هذه الفترة تجمع في أسلوب تمثلها بن المسقط الأفقى والقطاع الرأسى ، وتأتى أهمية هذه الرسوم فى أنها توضح لنا جانباً هاماً من عمارة وتخطيط الحرم المكى ، وهى تعتبر بمثابة وثائق مسجلة بالصورة لهذه العمارة ، بالإضافة إلى أنها تظهر مقدرة الفنان العثمانى على رسم العناصر المعمارية المختلفة (٨٤).

وبصفة عامة يلاحظ فى نهاية هذه الفترة أن صناعة البلاطات الخزفية العثمانية افتقرت إلى التنوع فى الزخارف والألوان ، حيث كثر استخدام الأشرطة الزخرفية الضيقة التى اشتملت على رسوم نباتية من أزهار وأفرع وأوراق مرسومة بطريقة مجورة ، وحل محل اللون الأحمر التركى لون آخر وردى ، كما أن اللون الأخضر والأزرق الفاتح قد استخدم كل منهما بطريقة باهتة وإن كان اللون الأزرق الداكن قد ظل استخدامه قائماً ومن أمثلة ذلك بلاطات مسجد قرا أغالر بقصر طوبقايى (القرن ١١هـ / ١٧م) (لوحة رقم ١٨) .

ويلاحظ أيضاً أن طبقة الطلاء الزجاجى الشفاف التى كانت تضاف بدقة فى القرن العاشر الهجرى (١٦م) وكانت الرسوم ترى تحتها بوضوح أصبحت فى هذه الفترة غير جيدة وتفتقر إلى البريق ، وأن الألوان والخطوط المحددة للرسوم أصبحت مختلطة وغير واضحة (٨٥).

فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) :

تدهورت صناعة البلاطات الخزفية فى بداية هذا القرن فى مركز صناعتها الرئيسى بمدينة أزنيق ، غير أن الوزير داماد باشا (٨٦) تمكن فى عام

(٨٤) خليفة (ربيع حامد) د. تصانير الحرمين المكى والنبوى فى الفن الإسلامى . مجلة الأزهر عدد ربيع الآخر ١٤٠٣هـ - يناير ١٩٨٣ ص ٤٩٨ ، ٤٩٩ .

(85) Öz (T.). op. cit., p. 34 .

(٨٦) تولى إبراهيم داماد باشا منصب الصدر الأعظم بعد أن قام السلطان أحمد الثالث بعزل سليمان باشا .

(١١١٧هـ / ١٧٢٤م) من إحياء هذه الصناعة من جديد ، واستعان في ذلك بالبقية المتبقية من الخزافين المهرة في مدينة أزيق ، حيث قام بتقلهم للعمل في مصانع تكفور سراى في استابول بالقرب من حى أيوب^(٨٧).

ويبدو أن إنتاج هذه المصانع من البلاطات الخزفية كان مخصصاً لتلبية طلبات واحتياجات القصر من أجل تغشية القصور السلطانية وعمائر الدولة الدينية والدنيوية الهامة .

وإن كان يلاحظ أن الأسلوب الفنى لتلك الصناعة الجديدة يختلف عن الأساليب الفنية التى عهدناها فى صناعة البلاطات الخزفية العثمانية خلال فترة القرنين (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م) من حيث الألوان والزخارف ، فنرى اللون الأبيض المائل إلى الزرقة واللون الأحمر الطوى ، واللون الأصفر الباهت الذى عاد للظهور مرة أخرى بعد أن كان قد اختفى منذ منتصف القرن (١٠هـ / ١٦م) .

أما الزخارف فقد جمعت فى كثير من الأحيان بين العناصر النباتية المحورة والقرية من الطبيعة ، وكثر استخدام عنصر السحب ورسوم الأهلة ، وغالباً ما كانت رسوم السحب ترسم بشكل متقاطع .

وانفردت مجموعة أخرى من البلاطات الخزفية التى كانت تنتج فى مصانع تكفور سراى باهتمامها على زخارف تعتمد على محاكاة وتقليد تصميمات زخارف بلاطات القرنين (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م) .

واستعمل أول إنتاج هذه المصانع من البلاطات الخزفية فى مكتبة السلطان أحمد الأول المقامة فى فناء قصر طوبقايى والتى كان العمل قد توقف فيها منذ سنة ١٧١٩م لعدم وجود قاشانى جيد .

وتشاهد بلاطات خزفية من إنتاج مصانع تكفور سراى أعلى الباب الذى

(87) Hobson (R. L.), op. cit., p. 91 .

يطل على الفناء الثالث بقصر طوبقاني ، وهي تتضمن كتابة باسم السلطان أحمد الثالث وتاريخ سنة ١١٣٩هـ / ١٧٢٦م (٨٨) .

ومن إنتاج هذه المصانع أيضاً مدفأة خزفية مجلوبة من قصر فؤاد باشا بمدينة استانبول (٨٩) ، وهي مؤرخة بسنة (١١٤٣هـ / ١٧٣١م) ، ومجموعة أخرى من البلاطات يحتفظ بها متحف فيكتوريا والبرت تحمل إحداها تاريخ (١١٣٩هـ / ١٧٢٧م) . كما استخدم في زخرفة مسجد حكيم أوغلو على باشا بمدينة استانبول بلاطات خزفية من إنتاج هذه المصانع ، ومن الجدير بالذكر أن هذه الكسوة الخزفية يتخللها جميعه خزفية تتكون من اثنتي عشرة بلاطة تزدان برسم منظوري للمسجد الحرام وحوله بيوت مكة وشعابها وجبالها وهي مؤرخة بسنة (١١٥٠هـ / ١٧٣٧م) (٩٠) .

ومن المراكز الفنية التي اشتهرت بصناعة البلاطات الخزفية في فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) إلى جانب مصانع تكفور سراي بمدينة استانبول ، مدينة كوتاهية (٩١) ، وقد قامت صناعة الخزف في هذه المدينة بصفة أساسية على يد الأرمن .

وقد ذاعت شهرة مدينة كوتاهية قبل الفتح العثماني لآسيا الصغرى في عمل الإيقونات الخزفية ذات الصور الدينية المسيحية ، ولم يقض الفتح العثماني على هذه الصناعة لاستمرار الحاجة إليها لوجود الرعايا المسيحيين في الدولة . وظلت الجالية الكبيرة من الأرمن التي كانت تسكن هذه المدينة تصنع هذه البلاطات الخزفية ذات الرسوم الدينية المستمدة من قصص الكتاب المقدس لتزيين جدران الكنائس بأمالك الدولة .

(٨٨) ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٣٨ .

(٨٩) يحتفظ متحف فيكتوريا والبرت بهذه المدفأة تحت رقم سجل (703 / 891) راجع كينل (ارنست) الفن الإسلامي ترجمة أحمد موسى ، لوحة رقم ٧٧ .

(90) Atil (E.), Turkish Art, Japan 1980 Pl. 48 .

(٩١) سوف نعرض لهذه المدينة وموقعها وأهميتها في صناعة الخزف بالتفصيل عند حديثنا عن الأواني الخزفية العثمانية .

وفى كاتدرائية سانت جيمس بيت المقدس سبعة وثلاثون بلاطة تحتوى على مناظر تصويرية من كتاب العهد القديم والجديد فتجد صورة المسيح عليه السلام والقديسين والملائكة ، وبأعلى كل بلاطة من هذه البلاطات كتابة باللغة الأرمنية توضح موضوع الرسم .

كذلك توجد بكنيسة القيامة بيت المقدس ما يقرب من مائة وستين بلاطة خزفية بأسفلها كتابات متصلة من بلاطة إلى أخرى ، وتحتوى هذه الكتابات على أسماء الصنائع الأرمن الذين قاموا بصناعتها وساهموا فى إصلاح هذه الكنيسة ، ورسمت زخارف هذه البلاطات باللون الأصفر والأخضر والأزرق والأرجوانى والأحمر وحددت باللون الأسود وبعض هذه البلاطات مؤرخ بسنة ١٧١٩م^(٩٢).

وفى متحف سيفر - Sèvres) مجموعة من البلاطات الخزفية من إنتاج كوتاهيه عليها كتابات باللغة الأرمنية باسم كنيسة القديس يعقوب بيت المقدس مؤرخة سنة ١٨٣٨م . سنة ١٨٤٣م ، مما يدل على استمرار صناعة الخزف والبلاطات الخزفية بمدينة كوتاهية حتى القرن (١٣هـ / ١٩م) .

ولم تقتصر مصانع مدينة كوتاهية على صنع بلاطات ذات موضوعات دينية مسيحية بل كانت تصنع أيضاً بلاطات مزينة برسوم دينية إسلامية ، ومن أمثلتها تجميعه خزفية تزين جدران مسجد قرا أغالر داخل جناح الحريم بقصر طوبقاي تزدان برسم منظوري للمسجد النبوى ومآذنه وقبابه وأبوابه ، يغلب على ألوانه استخدام اللون الأصفر^(٩٣).

أما بلاطات كوتاهية التى ازدانت بالزخارف النباتية فيصلب وضعها فى أسلوب واحد أو ضمن مجموعة واحدة ، حيث وصلت بلاطات خزفية تشتمل على زخارف نباتية محورة ، وأخرى تشتمل على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة تعتبر تقليداً لبلاطات مدينة أزنيق ، وخاصة النوع الذى يطلق عليه خزف

(92) Lane (A.), A Guide to the Collection of Tiles p. 22.

(93) Öney (G.), Tiles and Ceramics, p. 29 .

رودس، ومعظم بلاطات هذا النوع ترجع إلى فترة القرن (١٣هـ / ١٩م) ويغلب على بلاطات النوعين السابقين استخدام اللون الأبيض المائل إلى الزرقة واللون الأحمر الذى فقد بريقه وأصبح قريباً من اللون الطوبى ، واللون الأصفر الباهت ، فى حين تميزت مجموعة أخرى من البلاطات التى كانت تنتجها مدينة كوتاهية بعجيتها البيضاء الجيدة ، وكانت زخارفها النباتية ترسم باللون الأزرق على أرضية بيضاء وهى تعتبر تقليداً بسيطاً لرسوم البورسلين الصينى^(٩٤) (لوحة رقم ١٩ ، ٢٠) .

وقد أدى تدهور الزخارف وسوء استعمال الألوان فى هذه الفترة إلى أن جمال البلاطات الخزفية صار لا يرى إلا من مسافات بعيدة .

وفى الحقيقة فإن البلاطات الخزفية التى أنتجت فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلادى لا يمكن مقارنتها مع النماذج التى أنتجت فى القرنين السابقين من حيث طريقة الصناعة والزخارف والألوان ، فلقد وصل فن صناعة البلاطات الخزفية فى الدولة العثمانية خلال هذه الفترة إلى مرحلة التدهور والاضمحلال ، ولم يراع فى البلاطات الخزفية فى القرن الثامن عشر الميلادى التى أنتجتها مدينة كوتاهية توافق العناصر الزخرفية مع المكان ، كما أن الألوان فقدت انسجامها السابق ، كما فقدت الزخارف الكتابية كثيراً من رونقها السابق .

ثانياً : (الأوانى الخزفية) :-

نالت الأوانى الخزفية العثمانية قدراً ملحوظاً من اهتمام الباحثين والدارسين منذ منتصف القرن العشرين وحتى يومنا هذا ، فقد صدرت العديد من الكتب والبحوث التى تناولت هذه الأوانى وأشكالها وطرق صنعها وزخارفها سواء تلك التى تحتفظ بها المتاحف الأوروبية أو تلك الموجودة فى بعض المجموعات الخاصة

(٩٤) خليفة (ربيع حامد) د. البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية ص ١١٣ .

أو في المتاحف التركية المختلفة وفي بعض المتاحف العربية .

ورغم أن معظم هذه الدراسات تكاد تتفق في طريقة تقسيم الأواني الخزفية العثمانية وترتيب أنواعها ترتيباً زمنياً إما وفقاً لمراكز إنتاجها أو وفقاً للفتحات الفنية التي مرت بها هذه الصناعة ، إلا أن مسألة نشأة الخزف العثماني وأصوله وتاريخ الأنواع المبكرة منه لا تزال من أكثر الموضوعات التي تثير الجدل والنقاش بين المهتمين بدراسة الفن العثماني عامة والخزف بصفة خاصة .

وعلى ضوء ما تقدم فقد وجدنا من الأفضل قبل أن نعرض بالدراسة لمراكز صناعة الأواني الخزفية العثمانية أن نشير إلى صناعة الأواني الخزفية في منطقة الأناضول قبل العصر العثماني إذ أن هناك العديد من المؤشرات التي تدل على ازدهار هذه الصناعة خلال فترة حكم سلاجقة الروم مثلما كان الحال بالنسبة للفسيفساء والبلاطات الخزفية ، وحتى يمكننا أيضاً أن نتبين في نفس الوقت مقدار الصلة بين هذه الأواني والأواني الخزفية العثمانية المبكرة .

الأواني الخزفية بالأناضول قبل العصر العثماني :

يكاد يجمع بعض الباحثين والدارسين على قلة المعلومات المتوفرة عن الأواني الخزفية السلجوقية في الأناضول ، وعلى أننا لسنا نعرف شيئاً كثيراً عن صناعة الخزف في آسيا الصغرى في العصر السلجوقي^(٩٥) في الوقت الذي توافرت فيه المعلومات عن الفسيفساء والبلاطات الخزفية السلجوقية ، حيث إن كثيراً من العماثر السلجوقية التي تزدان بها لا تزال باقية مما هيأ الفرصة لدراستها وفحصها وتأريخها بدقة .

وربما يكون هذا الأمر صحيحاً في الفترة التي صدرت فيها مثل هذه الدراسات أما الآن فقد توافرت لدينا معلومات كثيرة عن الأواني الخزفية في

(٩٥) حسن (زكي محمد) د. فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨ ص ٢٣٧ .

مصطفى (محمد) د. خزف الأناضول نقلاً عن مجلة المرأة الجديدة العدد الثاني ص ١ .

Rice (D.T.). Islamic Art (Revised edition, Spain 1984) p. 177 .

عهد سلاجقة الأناضول ويرجع الفضل الأول فى ذلك إلى الحفائر الأثرية التى قامت مؤخراً فى بعض المناطق بالأناضول وبصفة خاصة فى منطقة قباد آباد ومنطقة قلعة حصار ومنطقة أخلاط ومنطقة اسكى قعطا ومنطقة صمصات وغيرها من المناطق التى تقع على وجه الخصوص فى الجزء الجنوبى الشرقى للأناضول^(٩٦).

وقد عثر فى هذه الحفائر على عدد كبير من الأوانى الخزفية السلجوقية المختلفة الأغراض من أباريق وقدر ومزهريات وصحون وسلطانيات ومسارج وغيرها ، ويمكن تقسيم هذه الأوانى الخزفية السلجوقية إلى أربع مجموعات رئيسية تبعاً لأساليبها الصناعية والزخرفية وذلك على النحو التالى :-

المجموعة الأولى : أوانى خزفية تزدان بزخارف منفذة بالحز أو الحفر (أسلوب التفريغ)^(٩٧).

تعتبر أوانى هذه المجموعة من أكثر أنواع الخزف السلجوقى التى عثر عليها فى حفائر الأناضول ، وعادة ما كان يستخدم فى زخرفتها الزخارف النباتية المحورة ، والأشكال الهندسية ، ورسوم الطيور والحيوانات وفى بعض الأحيان الرسوم الأدمية .

ويلفت النظر فى بعض أوانى هذه المجموعة الأسلوب الصناعى والزخرفى المستخدم فى عملها ، إذ نفذت زخارفها بأسلوب الحز ثم تم كشط ما حول الزخارف بشكل عميق ، أعقب ذلك تحديد الزخارف باللونين الأسود أو البنى ،

(96) Öney (G.), Tiles and Ceramics p.6 .

(٩٧) من الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الصناعى قد عرف فى صناعة الخزف الإيرانى منذ القرن الثالث الهجرى (٩ م) وحتى القرن الخامس الهجرى (١١ م) ويعتمد هذا الأسلوب على حز الزخارف فى طبقة البطانة حتى تظهر طينه الإناء ، وفى بعض الأحيان تكشط المساحات الخالية من الزخارف ثم تغطى الآنية بعد ذلك بطبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف أو الملون . راجع حسن (زكى محمد) د. الفنون الإيرانية ص ١٧٩ - ١٨١ شكل رقم ٩٠ .

وتغطية الرسوم بطبقة من الطلاء الزجاجي الشفاف قد تكون بيضاء أو ملونة .

ومن أمثلة هذا النوع طبق من الخزف يزدان سطحه الداخلى برسم لشخص جالس القرفصاء وقد أمسك فى يده اليمنى بكأس وفى اليد اليسرى بثمرة ، وتزدان الحافة العريضة للطبق بزخرفة هندسية تتمثل فى أشربة مجدولة ويرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (٧ هـ / ١٣ م) (٩٨) (لوحة رقم ٢١) .

ويبدو واضحاً أن هذا النوع من الأواني الخزفية السلجوقية الأناضولية الذى تعتمد زخارفه على الرسوم الآدمية يمثل أسلوباً مميزاً ومختلفاً عن ذلك الاتجاه التصويرى الذى ساد رسوم الخزف الإسلامى فى الفترة ما بين القرن الخامس الهجرى (١١ م) والقرن السابع الهجرى (١٣ م) ، ويكمن هذا الاختلاف فى ملامح الأشخاص وفى الأزياء (٩٩) .

المجموعة الثانية : أواني خزفية تزدان بزخارف مرسومة تحت الطلاء :

صنعت معظم أواني هذه المجموعة من طينة ذات لون مائل إلى الحمرة أو الصفرة ، وفى أحيان قليلة تكون رمادية اللون .

ومن أمثلة هذا النوع قدر من الخزف من صمصات يزدان بدنه بأشربة رأسية عريضة تبدأ عن منطقة التقاء الرقبة بالبدن وتنتهى بالقرب من القاعدة ، وذلك باللون البنى المائل إلى الأحمرار على أرضية ذات لون بنى فاتح (كرىمى) يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (٧ هـ / ١٣ م) ، وطبق من الخزف مصدره منطقة صمصات أيضاً تزدان حافته بكتابات كوفية

(98) Öney (G). Tiles and Ceramics . Pl. 3 .

(٩٩) تبدو أجسام الأشخاص فى زخارف هذا النوع من الخزف ممشوقة ونحيفة ، وهى تختلف عن رسوم الأشخاص التى ظهرت على بعض أنواع الخزف الإسلامى الأخرى فى إيران وسوريا والعراق حيث تميزت أجسام الأشخاص بالقصر والامتلاء ورسم الوجوه المستديرة والعيون اللوزية .

غير مقروعة على أرضية من الزخارف النباتية ، فى حين شغل قاعه بزخارف نباتية مورقة وذلك باللون الأسود على أرضية زرقاء اللون يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (٧ هـ / ١٣) (١٠٠) (لوحة رقم ٢٢) .

المجموعة الثالثة : أواني خزفية تزدان بزخارف مرسومة فوق الطلاء (أسلوب الخزف المينائى) :

يذكرنا هذا النوع من الأواني الخزفية بتلك الأواني التى كانت تنتج فى إيران فى العصر السلجوقى ، والمعروفة باسم « خزف المينائى » وإن كان ما وصلنا منها من منطقة الأناضول فى فترة حكم السلاجقة يعتبر قليلاً ونادراً .

ويرجح (اصلان آبا - Aslanapa) أن يكون أسلوب صناعة هذا النوع من الأواني الخزفية قد انتقل إلى الأناضول مع السلاجقة أنفسهم (١٠١) فى حين يشير (رايس - Rice) إلى وجود بعض الاختلاف فى أسلوب صناعة هذه الأواني وأسلوب المينائى المتبع فى عمل الأواني الإيرانية (١٠٢) .

وغالباً ما ترسم زخارف هذا النوع من الخزف فوق طلاء معتم (قصديرى) باللون الأحمر والأسود والأبيض ، وفى بعض الأحيان يضاف التذهيب ، وتميزت بعض الأواني الخزفية التى استخدمت فى عملها هذا الأسلوب الصناعى بالجمع بين استخدام المينا والبريق المعدنى الذهبى اللون .

ومن أمثلة أواني الخزف المينائى الأناضولية إبريق ذو قاعدة منخفضة وبدن متفخ وصنبور قصير ، يزدان بدنه بثلاثة أشرطة عرضية يتضمن الأوسط منها كتابة دعائية بالخط الكوفى ، فى حين شغل الشريطان العلوى والسفلى برسوم أشخاص جالسين فى أوضاع مختلفة تحيط برؤوسهم الهالات (١٠٣) .

(100) Öney (G.), Tiles and Ceramics Pl. 4 .

(١٠١) اصلان آبا (لوطاى) للمرجع السابق ص ٢٥٨ .

(102) Rice (D. T.), op. cit., p. 177 .

(103) Ibid. PL. 186 .

المجموعة الرابعة : أواني خزفية تزدان بزخارف مرسومة بالبريق المعدني :

عثر على معظم الأواني الخزفية المستخدم فيها هذا الأسلوب الصناعي بصفة أساسية في المنطقة الجنوبية الشرقية للأناضول وبالتحديد في منطقتي صمصات وأخلاق^(١٠٤) فقد كشفت الحفائر التي أجريت في منطقة صمصات عن أربعة طرز من أواني الخزف ذي البريق المعدني يمكن الإشارة إليها على النحو التالي :

أواني الطراز الأول : وتتمثل في مجموعة من السلطانيات المصنوعة من طينة بيضاء غير نقية إذ تكثر فيها الشوائب ، وتنحصر زخارفها في العناصر النباتية المحورة وأشربة من الكتابات الكوفية وأشكال أنصاف الدوائر التي استخدمت في زخرفة الحواف .

وتميزت هذه المجموعة باستخدام الدرجات المختلفة من اللون البني في تنفيذ الزخارف وذلك على طبقة من الطلاء الزجاجي المعتم المائل للخضرة (لوحة رقم ٢٣) .

أواني الطراز الثاني : معظمها يتمثل في مجموعة من الأطباق العميقة ذات قواعد صغيرة ومنخفضة ، وحواف متسعة (عريضة) ، واقتصرت زخارفها على استخدام الخطوط والنقط التي نفذت باللون الأزرق (الكوبالتي) على طبقة الطلاء الزجاجي المعتم ، وأحياناً كانت تضاف بعض الرسوم على الحواف باللون البني .

أواني الطراز الثالث : تتشابه من حيث الشكل والزخارف مع أواني الطراز الثاني ، والاختلاف الوحيد يكمن في استخدام اللون البنفسجي في تنفيذ الزخارف بدلاً من اللون الأزرق (الكوبالتي) .

أواني الطراز الرابع : تعتبر أمثلتها قليلة ومعظمها قطع صغيرة ، وزخارفها تنفذ في الغالب على طبقة من الطلاء الزجاجي الأزرق (الكوبالتي) .

(104) Öney (G.), Anadolu Selçuklu p. 248 .

وعلى الرغم من العثور على بعض أفران الخزف ذى البريق المعدنى وبالقرب منها بعض القطع التالفة فى الحفائر التى أجريت فى منطقة أخلاط ، مما يؤكد صناعة محلية للخزف ذى البريق المعدنى بالأناضول ، إلا أن بعض القطع التى عثر عليها فى هذه المنطقة ربما تكون قد أتت من إيران^(١٠٥).

الأوانى الخزفية العثمانية المبكرة :

تعتبر هذه المرحلة من أكثر مراحل تطور صناعة الأوانى الخزفية العثمانية التى تحتاج إلى مزيد من الدراسات خاصة فيما يتعلق بنشأة صناعة هذه الأوانى وأصولها وتحديد الأنواع المبكرة منها ومراكز إنتاجها ، ومدى صلتها بالأوانى السلجوقية التى كانت تنتج فى الأناضول أو غيرها من الأوانى التى كانت ترد إلى هذه المنطقة وخاصة أوانى البورسلين والسليدون الصينى .

فقد وضع فى هذه المرحلة التى تشمل فترة القرنين (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) التأثير ببعض الأساليب الصناعية والزخرفية السلجوقية ، إذ يلاحظ استخدام الطينة الحمراء فى تشكيل بعض أوانى الخزف العثمانى وطلائها بعد حرقها بطبقة رقيقة من البطانة البيضاء ، كما يلاحظ أيضاً استمرار استخدام بعض العناصر الزخرفية السلجوقية وخاصة الزخارف العربية المورقة من طراز الرومى والزخارف النباتية من أفرع وأوراق وزهور محورة إلى جانب الزخارف الهندسية مثل الأشكال النجمية والدوائر والأشرطة المجدولة .

كما وضع أيضاً فى هذه المرحلة تأثير بعض أنواع الأوانى الخزفية العثمانية بالزخارف التيمورية ، وأشكال وزخارف أوانى البورسلين والسليدون الصينى من عهد أسرة يوان وأسرة منج .

ويمكننا دراسة أنواع الأوانى الخزفية العثمانية من خلال مراكز إنتاجها مع الإشارة إلى الفترة الزمنية التى كانت تنتج فيها وذلك على النحو التالى :

(105) Sözen (M.), op. cit., p. 246 .

Öney (G.), Anadolu Selçuklu P. 248 .

مدينة إزنيق (Isnik) (١٠٦).

تعتبر من أقدم مراكز صناعة الخزف في آسيا الصغرى ، وهي في الحقيقة تقوم على أنقاض مدينة قديمة اسمها نيقية^(١٠٧) وهي تقع شمال شرق مدينة بورصة بنحو ٤٥ ميلاً ، كما أنها تقع على نفس المسافة من بحر مرمرة^(١٠٨).

وكانت هذه المدينة تشتهر في العصر البيزنطي بالمصنوعات الخزفية عامة ، أما عن بداية شهرة هذه المدينة بصناعة الخزف في العصر العثماني فمن المرجح أنها ترجع إلى فترة نهاية القرن (٨ هـ / ١٤ م) ، وإن ذلك الأمر ارتبط بمجموعة من العوامل إلى جانب الظروف السياسية والاقتصادية المناسبة .

ويأتى في مقدمة هذه العوامل توافر المواد الضرورية واللازمة لصناعة الخزف بالقرب منها ، ويشير أحد الرحالة الذين زاروا آسيا الصغرى في القرن (١١ هـ / ١٧ م) ويدعى (جون كوفل - John Covel) إلى وجود طفله ييضاء هشة ناعمة غير رملية في موقع قريب بالنسبة إلى المدينة يقع على مسافة سير مقدارها ساعة ونصف الساعة يسمى (عمرلى خوى - Omerli Köy) ويستطرد قائلاً « إن الرمال الدقيقة كانت تأتي أيضاً من نفس المنطقة على عد ستة أو ثمانية أميال من مدينة إزنيق ويبدو أيضاً أن الأخشاب اللازمة لأشغال الأفران والمياه الجارية كانت متوفرة بالقرب من المكان ، وأغلب الظن أن المعادن اللازمة لأعداد الطلاءات لم تكن أيضاً بعيدة عن متناول اليد »^(١٠٩).

(١٠٦) راجع حاشية رقم ٣١ .

(١٠٧) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ٧٥ .

(108) Hobson (R. L.), op. cit., p. 81 .

Carswell, (J)op. cit., p. 80 .

(١٠٩)

يشير المؤرخ التركي سعد الدين عند نهاية القرن السادس عشر الميلادي إلى هذه الحقيقة بقوله « أنه كان يصنع من الطينة المتوفرة في مدينة إزنيق أواني تعبر الكلمات عن وصفها ، وصعب في كثير من الأحوال التفريق بينها وبين أواني البورسلين الصيني .

Hobson (R. L) op. cit., p. 83 .

بالإضافة إلى ذلك فإن السيد كوفل قد لاحظ أيضاً أن مدينة إزنيق تقع على الطريق الرئيسى الممتد من حلب إلى استانبول مارا بدمشق وبورصة ، ولذا فإنه ليس هناك ما يبرر القول بأن مدينة إزنيق كانت مدينة نائية^(١١٠) .

والواقع أن وجود مدينة إزنيق على هذا الطريق التجارى الهام وارتباطها بإمداد المسافرين بالموثون ، يعتبر أحد الأسباب الهامة التى أدت إلى الانتشار الكبير لأواني خزف إزنيق فى جميع أنحاء ولايات الدولة العثمانية .

ويمكن دراسة أنواع الأواني الخزفية العثمانية التى كانت تنتج فى مدينة إزنيق على النحو التالى :-

الأواني الخزفية المعروفة خطأ بخزف (ميلتس - Miletus) :

ظهر هذا النوع من الخزف خلال فترة القرنين (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) حيث كان ينتج منه كميات كبيرة وذلك بغرض الاستخدام اليومي^(١١١) وعرف هذا النوع بخزف ميلتس نسبة إلى مدينة ميلتس ، وهى مدينة تقع فى منطقة جنوب الأناضول ، عثر فيها على أعداد كبيرة من أواني هذا الخزف ، وإن لم يعثر فيها على قطع تالفة فى الأفران مما تثبت أنها من صنعائها .

والى عهد قريب كان رأى السائد بين الباحثين أن هذا النوع من الأواني الخزفية من إنتاج هذه المدينة ، غير أن الحفائر التى قام بها الأستاذ (أوقطاي اصلان آبا) فى عام ١٩٦٤ حول مواقع الأفران القديمة بمدينة إزنيق أثبتت أن هذا الخزف الذى كان ينتج خلال القرنين (٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥ م) وعرف باسم خزف ميلتس ، هو فى الحقيقة من صناعة مدينة إزنيق ، وأنه يمكن تصنيفه ضمن أنواع الخزف المبكر التى كانت تنتجها هذه المدينة^(١١٢) .

(110) Carswell , (J) op. cit., p. 80 .

(111) Öney (G.) , Tiels and Ceramics . p. 19 .

(112) Sözen (M.), op. cit., p. 246 .

Kolsuk (A.), Iznik Ceramics Known as Golden Horn Ware , p. 19 .

وتتخصص معظم أشكال هذا النوع من الأواني في أشكال الأطباق العميقة والسلطانيات المقعرة ، وعادة ما كانت تصنع من طينة حمراء ، يتم طلاؤها بطبقة بطلانة بيضاء ، تنفذ عليها الزخارف المطلوبة باللون الأخضر المائل للزرقة أو اللون الأرجواني أو اللون الأسود ، ثم تغطي بعد ذلك بطبقة من الطلاء الزجاجي التركوازي أو الأخضر أو الأزرق اللون ، وكثيراً ما كانت قواعد الأواني تترك دون طلاء^(١١٣) .

ويغلب على زخارف هذا النوع من الأواني الخزفية استخدام العناصر الهندسية مثل الزخارف الإشعاعية ، الخطوط المتقاطعة ، أشكال الدوائر والأطباق النجمية إلى جانب العناصر النباتية المحورة من أفرع وأوراق ووريدات مروحية .

كما وضع في بعض أواني خزف ميلنس التأثير من حيث الشكل بأشكال أواني خزف البورسلين والسيلدون الصينية مثل تشكيل حواف الأطباق بهيئة متماوجة ، وزخرفة الأسطح الداخلية بزخارف إشعاعية تشبه إلى حد كبير تلك الزخارف المشعة التي تزين أواني السيلدون^(١١٤) . (لوحة رقم ٢٤) .

ويلاحظ أيضاً تأثير بعض زخارف هذه الأواني بزخارف بعض التحف المعدنية المملوكية ، ويتضح ذلك في زخارف طبق يحتفظ به متحف أزيق يزدان بزخرفة إشعاعية تدل على أن صانعه قد قام بتقليد زخارف تحفة معدنية مملوكية^(١١٥) .

(113) Lane (A.), Later Islamic Pottery pp. 40 , 41 .

(114) Carswell (J.), op. cit., p. 74.

(١١٥) يلاحظ أن انتقال العناصر والتأثيرات من المعادن إلى الخزف من الأمور المعروفة والتي يمكن ملاحظتها بوضوح في الفنون الإسلامية في العصور الوسطى بل إنه يلاحظ في بعض الأحيان اقتباس صناع الخزف لأشكال التحف المعدنية من شماعد وأباريق وسلطانيات وأطباق وغيرها . راجع في ذلك :-

Allan (J.), The Survival of Precious and Base Metal Object From the Medieval Islamic World, Pots & Pans , Edited by Vickers, (M.), Oxford 1985 .

ومن أمثلة أواني الخزف المعروفة خطأ باسم خزف ميلتس ، طبق تزدان حافته بأشكال دوائر متكررة ، فى حين يزدان سطحه الداخلى بزخرفة الطبق النجمى الذى شغلت وحداته بزخارف نباتية محورة ووريدات وزخرفة تشبه زخرفة قشور السمك^(١١٦) .

الأواني والتحف الخزفية المزخرفة باللونين الأبيض والأزرق :

يعتبر هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية من الأنواع المبكرة التى كانت تنتجها مدينة أزنيق ، وكان صناعتها تنسب فى البداية إلى مدينة کوتاهية ثم أثبتت الدراسات التى قام بها بعض مؤرخى الفن العثمانى أنها كانت تصنع بمدينة إزنيق .

ويرجع السبب فى نسبة هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية إلى مدينة کوتاهية إلى وجود كتابة تسجيلية تذكارية على قاع إبريق (فى مجموعة جودمان) باللغة الأرمنية نصها « هذا الإبريق إحياءً لذكرى إبراهيم من کوتاهية » وتاريخ ١١ مارس من سنة ٩٥٩ بالتقويم الأرمنى (أى سنة ١٥١٠م)^(١١٧) ولا تعنى هذه العبارة بطبيعة الحال أن هذا الإبريق قد صنع فى مدينة کوتاهية ، وإنما يفهم منها أن هذا الإبريق صنع بناءً على طلب من شخصية ذات مقام رفيع إحياءً لذكرى إبراهيم الذى ينتسب إلى مدينة کوتاهية^(١١٨) وربما يكون إبراهيم هذا من الشخصيات الدينية .

يؤكد ذلك أيضاً وجود كتابة تسجيلية أخرى باللغة الأرمنية على قاع قارورة (فى مجموعة جودمان) تشير إلى تاريخ ٩٧٨ بالتقويم الأرمنى (أى سنة ١٥٢٩م)^(١١٩) وإلى أنها صنعت للطائفة الأرمنية فى کوتاهية لإهدائها

(116) Carswell (J.) op. cit., pl. 55 .

(117) Carswell (J.), op. cit., pl 63 a .

(118) Hobson (R.L.), op. cit., p. 81 .

(119) Carswell (J.) op. cit., pl 63b .

يرى بعض الباحثين أنه من المحتمل أن تكون کوتاهية كانت تسج أواني خزفية فى مطلع =

لدير مسيحي بأنقرة .

وربما يوحى هذا الأمر المتمثل فى وجود هذه الكتابات الأرمنية إلى وجود نوع من المشاركة من قبل بعض الصناع الأرمن فى مصانع الخزف بمدينة أزيق ، كما أنه يوحى أيضاً بأن خزافى هذه المدينة قد عملوا منذ فترة مبكرة لحساب بعض الزبائن المسيحيين .

ومن الأسباب التى تجعلنا أيضاً نستبعد أن يكون هذا النوع من الخزف العثماني قد صنع بمدينة كوتاهية ، عدم وجود أدلة تثبت أن مدينة كوتاهية كانت تشتهر بصناعة الخزف قبل القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) (١٢٠) ومن الجدير بالذكر فى هذا الموضوع أن نشير إلى أن قوائم جرد السلع والبضائع بقصر طوبقاي والمؤرخة فى سنة (٩٠١ هـ / ١٤٩٥ م) وفى سنة (٩١١ هـ / ١٥٠٥ م) قد أشارت إلى بعض الأواني من هذا النوع بعبارة أبريق أزيقى ، صحن أزيقى ، صينية أزيقية (١٢١) ، مما يؤكد ازدهار صناعة الخزف بمدينة أزيق منذ القرن التاسع الهجرى (١٥ م) .

كما أن الحفائر التى جرت تحت إشراف الأستاذ (أوقطاي اصلان آبا) فى مواقع الأفران القديمة بمدينة أزيق قد أثبتت أيضاً أن هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية المزخرفة باللونين الأبيض والأزرق كان ينتج بهذه المدينة .

وتتميز أشكال هذا النوع من الخزف بالتعدد إذ يشاهد منها الأباريق والقوارير والسلطانيات العميقة والقدر والأطباق ، إلى جانب الشماعد والمشكاوات والزهريات وقوارير الحجاج (الزمريات) والمقالم .

= القرن ١٦ م وأنها استمرت فى إنتاج الأواني الخزفية على المستوى المحلى فقط رغم عدم إشارة أحد من الرحالة الأوربيين إليها بعد عام ١٥٣٠ م ، وهو رأى ينقصه الدليل .

Rogers (J. M), The Wares of Sixteenth - Century , Ottoman Turkey , p. 93 , Islamic Art & Design . London 1983 .

(120) Hobson (R. L) op. cit., p. 81 .

(121) Carswell (J.) , op. cit., p. 80 .

وتتمتاز زخارف الأواني والتحف الخزفية المرسومة باللون الأزرق والأبيض بأنها تكون في الغالب محصورة داخل أشرطة ، وهي تتألف من عناصر مختلفة تتمثل في وحدات من الزخارف العربية المورقة (الأرييسك) . وكتابات بالخط الكوفي المورق والمزهر والمضفور أحياناً إلى جانب خط الثلث ، تتضمن إما آيات من القرآن الكريم (١٢٢) أو بعض الأدعية والحكم .

أو عناصر من الزخارف النباتية الصينية مثل الفروع الملتوية ، وأزهار عود الصليب واللوتس والكاميليا والبنفسج فضلاً عن أشكال الصخور . (لوحة رقم ٢٥) وانفردت بعض أواني هذا النوع من الخزف مدينة ازنيق باشتمالها على رسوم كائنات حية لها صلة بالفن الصيني مثل رسم طائر الكركى وأخرى خرافية مثل رسم التين والأسد الخرافي (لوحة رقم ٢٦) .

ومن خلال دراسة هذه العناصر الزخرفية السابقة يتضح أنه قد اعتمد في تنفيذها على ثلاثة أساليب فنية هي :-

الأسلوب الأول : ويقوم على الاستعانة بنموذج ورقي مسبق مرسوم باليد ومفرغ (١٢٣) يستخدم في إنزال الزخارف على الخزف ، ومعظم هذه النماذج الورقية ذات أصول تيمورية واضحة ، إذ نلمح بها العديد من العناصر التيمورية في منطقة التركستان الصينية وفي منطقة شمال إيران (أفغانستان) .

الأسلوب الثاني : ويقوم على تقليد ومحاكاة زخارف الأواني الخزفية

(١٢٢) من أهم التحف الخزفية التي ازدانت بالآيات القرآنية مجموعة المشكاوات التي صنعت لتوضع في تربة السلطان بابهيد الثاني (٩١٨ هـ / ١٥١٢) وتتضمن الآية رقم ١٣ من سورة الصف .

(١٢٣) استعان كثير من صنّاع الفنون الصغرى في مصانعهم بهذه الرسوم والنماذج الورقية التي كان يقوم بإعدادها الرسامون في زخرفة منتجاتهم الفنية وخاصة في زخرفة المنسوجات والبلاطات الخزفية والتحف المعدنية ، ولا تزال هذه الطريقة متبعة في تركيا حتى الآن ، ويوجد في مكتبة قصر طوبقاي العديد من الألبومات التي تحتوى على نماذج من هذه الرسوم الورقية كما يوجد ٢٨ نموذج منها في المكتبة الوطنية ببرلين .

الصينية وخاصة أواني البورسلين والسليدون الصيني من عهد أسرة يوان وأسرة منج (١٢٤).

الأسلوب الثالث : يقوم على الجمع بين عناصر مختلفة امتزجت ببعضها مكونة تصميمات وأشكال جديدة مبتكرة .

وعلى الرغم من شدة وضوح تأثير هذا النوع من الأواني الخزفية العثمانية بأواني البورسلين الصيني ، إلا أن المقارنة بين أسلوب وزخارف هذه الأواني وبعض الكسرات من خزف البورسلين الصيني التي يرجع تاريخها إلى فترة أواخر القرن (٨هـ / ١٤م) وأوائل القرن (٩هـ / ١٥م) تدل على وجود اختلاف في طريقة التقليد .

ويمكن ملاحظة هذا الأمر بصورة أكثر وضوحاً خلال مراحل تطور صناعة هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية العثمانية المزخرفة باللونين الأبيض والأزرق منذ بداية القرن التاسع الهجري (١٥م) وحتى فترة منتصف القرن العاشر الهجري (١٦م) حين تغير طرازها تماماً ، ومن أمثلتها مشكاة خزفية مصدرها تربة السلطان بايزيد الثاني تؤرخ بفترة بداية القرن العاشر الهجري (١٦م) (لوحة رقم ٢٧) .

ولقد كان الفضل للسيدة (تسيك يوهانا) - (Zick Johanna) (١٢٥) في تقديم بعض الحقائق الجديدة حول أصول زخارف وأسلوب صناعة هذا النوع من الخزف العثماني المبكر ، وأيضاً في إرجاع بداية فترة إنتاجه إلى فترة زمنية تسبق تلك الفترة التي اجمعت عليها معظم الدراسات السابقة التي تناولت هذا

(١٢٤) راجع حاشية رقم ٤٩ .

(125) Zick (J.) Some Rare Pieces of Early Ottoman Blue - And White Ceramics, p. 249 , Congres International d' Art Turc , (Aix - en-Provence 1971) .

الموضوع^(١٢٦) ، ففي حين أن هذه الدراسات تحدد هذه الفترة ما بين سنة (١٤٨٠ - ١٥٤٠ م) نجد أن السيدة (تسيك) ترجع بداية ظهور هذا النوع من الخزف إلى فترة الربع الثاني من القرن (٩ هـ / ١٥ م) وبالتحديد خلال فترة حكم السلطان العثماني مراد الثاني (٨٢٥ - ٨٥٥ هـ / ١٤٢١ - ١٤٥١ م)^(١٢٧).

وليس هناك شك في أن هذا التاريخ الجديد الذي حددته السيدة (تسيك) يتناسب مع التطور العام لهذا النوع من الخزف المرسوم باللونين الأبيض والأزرق في منطقة الشرق الأدنى بصفة عامة .

وتجدر الإشارة إلى أنه يندرج تحت أنواع الخزف المرسوم باللون الأزرق على أرضية بيضاء نوع من الأواني أطلق عليها اسم «أواني القرن الذهبي»^(١٢٨)، تمثلت زخارفها في الأفرع النباتية الدقيقة الحلزونية وأشكال الزهور الدقيقة وأحيانا الزخارف الكتابية ، إلا أنه لم يكشف حتى الآن عن وجود أية علاقة بين هذا النوع من الأواني الخزفية والخزف الذي كان ينتج في هذا الحى في الفترة البيزنطية .

والثابت أن مجموعة الأواني التي وصلتنا منها سواء أكانت سلطانيات أو أباريق أو مشكاوات هي من صناعة مدينة أزيق في فترة النصف الأول من القرن (١٠ هـ / ١٦ م)^(١٢٩).

(١٢٦) من أهم هذه الدراسات :

Lane (A.), The Ottoman Pottery of Iznik (Ars Orientalis, vol. 2), Otto -
Dorn (K.), Islamische Iznik.

(127) Zick (J.) op. cit., p. 249 .

(١٢٨) أقيمت في منطقة القرن الذهبي بعض مصانع الخزف في مطلع القرن (١٢ هـ / ١٨ م) وكانت تنتج بلاطات خزفية مخصصة للقصر وكذلك أواني خزفية مخصصة للسلطين والوزراء ، راجع حاشية رقم ٨٦ .

(129) Kolsuk (A.) op. cit., p. 19 .

الأواني والتحف الخزفية المعروفة خطأ بخزف دمشق :

يعتبر هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية من منتجات آسيا الصغرى ، وبالتحديد من صناعة مدينة ازنيق وذلك خلال الفترة ما بين عامي ١٥٢٥م و١٥٥٥م

ومن أبرز الأدلة التي تبرهن على ذلك العثور على كميات كبيرة من كسر الأواني (شققات) من هذا النوع من الخزف أثناء التنقيبات التي جرت في مدينة ازنيق^(١٣٠). وتشبه مكونات طينة هذه الكسر مكونات طينة الأواني التي كانت تنتج في هذه المدينة .

وفضلاً عن ذلك فقد وصلتنا مشكاة خزفية تنتمي في أسلوبها الصناعي والزخرفي إلى هذا النوع من الخزف وتحمل مكان الصنع مدينة ازنيق وتاريخ الصنع شهر جمادى الأولى سنة ٩٥٦هـ - (١٣١).

ويبقى التساؤل : ماهي الأسباب التي دفعت بعض الباحثين إلى إطلاق مثل هذه التسمية على هذا النوع من الخزف العثماني ؟
في حقيقة الأمر أن هناك أكثر من سبب وراء إطلاق تسمية دمشقي على هذا النوع من الخزف العثماني .

ويأتى في مقدمة هذه الأسباب أنه صاحب خضوع سوريا للحكم العثماني منذ عام (٩٢٢هـ - ١٥١٦م) إقامة العديد من المنشآت المعمارية وخاصة في مدينة دمشق ، وصاحب ذلك قيام نهضة في صناعة الأواني الخزفية والبلاطات

(130) Geza (F.), Islamic Pottery , London 1973 p. 281 .

(١٣١) يحفظ المتحف البريطاني بهذه المشكاة الخزفية وهي واحدة بين مجموعة من المشكاوات الخزفية أمر بحملها السلطان سليمان القانوني لكي توضع في قبة الصخرة بييت المقدس عندما أصلحها في سنة ٩٥٢هـ / ١٥٤٥م) وسوف نتناولها بالدراسة خلال حديثنا عن هذا النوع من الخزف العثماني .

Lane (A.) Later Islamic Pottery. p. 54 pl. 36 .

الخزفية (١٣٢) ذات صلة وثيقة بخزف مدينة أزيق المعاصر .

وتميزت هذه الأواني والبلاطات الخزفية بطرازها الزخرفي الذي يعكس كثير من العناصر الزخرفية العثمانية ، بألوانها التي أصبحت تشتمل على اللون الأزرق الكوبالتي ، والفيروزى ، والأسود ، والأرجوانى ، والقرنفلى ، ولون أخضر واضح يتدرج من اللون الأخضر الفاتح حتى اللون الأخضر الزيتونى المعتم .

ويمكن تمييز البلاطات السورية عن تلك التي كانت تنتج في مدينة أزيق بعدم وجود اللون الأحمر الشمعى ، وذلك بالإضافة إلى لونها الأخضر المميز وطلائها الزجاجى السميك الذى تظهر به تشققات واضحة لم تر مطلقاً في خزف مدينة أزيق ، كما يمكن أيضاً تمييز الأطباق التي كانت تصنع في مدينة دمشق من هذا النوع من الخزف بوجود ثلاث دوائر صغيرة في مراكز الأطباق تبدو بارزة بروزاً خفيفاً ، وهى ناتجة عن أسلوب الحرق في الأفران باستخدام مواشير فخارية صغيرة عبارة عن حوامل ثلاثية الأرجل تشبه رجل الديك (١٣٣) .

ويزعم البعض أن هذه الصحوة الفنية السورية فى صناعة الأواني والبلاطات الخزفية جاءت نتيجة لانتقال كوكبة من الخزافين من بيت المقدس كان السلطان سليمان القانونى قد أسند إليهم مهمة إصلاح وإعادة زخرفة ظاهر جدران قبة الصخرة بواسطة الفسيفساء والبلاطات الخزفية (١٣٤) .

والجدير بالذكر أن هؤلاء الخزافين قدموا من أزيق وبعضهم من أصل

(١٣٢) كان لسوريا مكانة مرموقة فى صناعة الأواني والبلاطات الخزفية قبل الوجود العثمانى ومن أهم أمثلتها مجموعة البلاطات التى تغشى قبة ضريح غياث الدين التوريزى بمدينة دمشق والمؤرخة بسنة ١٤٢٥ م ، ولا صحة للاعتقاد الذى ساد فترة طويلة بأن هناك فجوة فى تاريخ الخزف السورى المزجج فى الفترة من النصف الأول من القرن ١٥ م وحتى الفتح العثمانى .

(133) Carswell (J) op. cit., p. 88 .

(١٣٤) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. للمرجع السابق ص ٤٤ . Ibid , p. 88 ومن الجدير بالذكر أن ألواح الفسيفساء والبلاطات الخزفية التى تغشى الجدران الخارجية لقبة الصخرة =

فارسي وخاصة من مدينة تبريز .

وخلاصة القول أنه على الرغم من وجود بعض الاختلافات في الأسلوب الصناعي المتبع في صناعة هذا النوع من الأواني الخزفية بمدينة إزنيق في فترة أواسط القرن العاشر الهجري (١٦م) وبين الأسلوب الصناعي المتبع في صناعتها بمدينة دمشق في الفترة ما بين سنة ١٥٥٠م وحتى نهاية القرن ١٠هـ / ١٦م) ، إلا أنه تظل هناك مجموعة من الخصائص العامة تميز هذا النوع من الأواني والبلاطات الخزفية سواء من حيث الزخارف والألوان ، وهي بلا شك ذلك صلة وثيقة بطراز الفن العثماني خلال فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) .

فإلى جانب استخدام الأسلوب الزخرفي العثماني المحور بقسميه الرومي والهاتاي أقبل الفنان على استخدام طراز الرسوم النباتية والزهور ، فنجده يستخدم بكثرة في زخرفة هذا النوع من الخزف الورقة النباتية المسننة التي تشبه الريش (طراز الساز) وزهرة القرنفل ، وزهرة شقائق النعمان (اللاله) وزهرة السوسن ، وزهرة العسل (سلطان الغابة) وزهرة السنبيل البري ، إلى جانب استخدام لرسوم اشجار السرو ونبات الخرشوف وثمار العنب .

كما استخدمت الزخارف الكتابية بخط الثلث في بعض الأحيان في زخرفة التحف الخزفية التي كانت توضع في العماير الدينية وخاصة المشكاوات .

أما الألوان فقد كانت في أول الأمر مقصورة على اللون الأزرق ، مع لمسات طفيفة من اللون التركوازي ، ثم ظهر بعد ذلك اللون الأزرق الزاهي والأرجواني والزيتوني واللون الأسود الذي استخدم في تحديد الزخارف وخاصة بعد سنة ١٥٤٠م .

= قد ابع في عملها أسلوب (الكورداسيكا - Cuerda Seca) أي أسلوب الفواصل الجافة إلى جانب أسلوب الرسم تحت الطلاء عن هذا الموضوع راجع خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ، مجلة كلية الآثار - العدد السادس ١٩٩٥ ص ٧٢ حاشية رقم ٢٩ .

وبلاحظ أن الأواني المبكرة من هذا النوع من الخزف ظلت مرتبطة من حيث الزخارف والأشكال بأواني الخزف المرسومة باللون الأزرق والأبيض ، ويتضح ذلك الأمر في مجموعة من الأطباق مفرطة الشكل وذات حواف متماوجة (مفصصة) (١٣٥) يزدان سطحها الداخلي بياقات موزعة متكررة حول شجيرات كروم تتدلى منها أوراق وعناقيد العنب ، في حين ازدانت حوافها بأشكال الصخور وقشور السمك وأشكال القواقع (لوحة رقم ٢٨) .

وفي مرحلة تالية نجد الخزاف العثماني يترك هذا الأسلوب ويتجه إلى استخدام طراز الرسوم النباتية والزهور والثمار الذي أشرنا إليه من قبل ، ولقد وصلتنا أمثلة كثيرة من الأواني التي ازدانت بهذا الأسلوب الزخرفي ، ومعظمها يتمثل في أشكال الأطباق ذات الحواف المتماوجة ، السلطانيات العميقة ذات القواعد المرتفعة ، والقدر ، والأباريق ، الزهريات ومن أمثلتها طبق كبير ذو حافة مفصصة نفذت زخارفه بدرجات مختلفة من اللون الأزرق الكوبالتي واللون التركوازي بالإضافة إلى اللون الأخضر الفاتح والأخضر الزيتوني واللون الأرجواني ، وتزدان حافة هذا الطبق برسوم زهور صغيرة وبراعم متكررة ، في حين يزدان سطحه الداخلي برسوم شجيرات لها سيقان كبيرة تشبه نبات الخرشوف يتخللها أفرع نباتية دقيقة تخرج منها أوراق مستننة مركبة (١٣٦) (لوحة رقم ٢٩) .

ومن أمثلة التحف الخزفية لهذا النوع من خزف أزنيق والتي اعتمد في زخرفتها على العناصر النباتية المحورة والكتابات ، مشكاة خزفية تزدان بوحدات

(١٣٥) يعتبر هذا الشكل من الأطباق تقليداً لأشكال أواني البورسلين الصيني راجع :-

Carswell (J) op. cit., pl 75 , 76 , 77 .

(136) Carswell (J) op. cit., pl 80 .

ومن الجدير بالذكر أن متحف فيكتوريا والبرت يحفظ بطبق تشابه زخارفه إلى حد كبير مع زخارف هذا الطبق .

Lane (A.), Turkish Pottery (vistoria &Albert Museum , London 1955, pl. 13 .

من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومي وزخرفة الهاتاي ، إلى جانب ثلاثة
أشرطة كتابية بخط الثلث تتضمن بعض الأحاديث النبوية والأدعية على النحو
التالي (لوحة رقم ٣٠) .

الشريط الأول ويشغل الحافة العلوية لرقبة المشكاة ونصه :-

« بسم الله الرحمن الرحيم قال النبي صلى الله عليه وسلم المؤمن في المسجد
كالمسك في الماء والمناق في المسجد كالطير في القفص^(١٣٧) .

الشريط الثاني ويشغل الجزء العلوي من البدن الكمثرى للمشكاة ونصه :-
« الله ولي التوفيق ، يا خفي الألفاظ نجنا مما نخاف ، الله المحمود في كل وقت .
الشريط الثالث ويشغل الجزء السفلي من البدن الكمثرى للمشكاة ونصه :-

« قال رسول الله صلى الله عليه وسلم إن الله طيب لا يقبل إلا طيباً رضى
الله عنه »

وبلاحظ أن الكتابات في الأشرطة الثلاثة السابقة نفذت باللونين الأبيض
الذي استخدم كخلفية أو أرضية لهذه الزخارف الكتابية . ويشغل الجزء العلوي
من قاعدة هذه المشكاة نص تسجيلي هام باللغة التركية مكتوب بخط الثلث باللون
الأسود على أرضية بيضاء داخل مناطق سداسية الشكل نصه :-

(.....) (.....)

(دريایی کم از تنقه) (اشرف ذاد در)

(في سنه ٩٥٦) (في شهر جماد)

(الاول نقاش) (الفقير الحقير مصلي)

وترجمتها « من صاحب الحب اللانهائي في ازنيق إنه أشرف ذاد ، في سنة
٩٥٦ هـ في شهر جماد الأولى نقاش الفقير الحقير مصلي » .

(١٣٧) أورد هذا الحديث الإمام إسماعيل بن محمد العجلوني في كتابه كشف الخفاء ومزيل
الالباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ج ٢ ص ٣٨١ حديث رقم ٢٦٨٩
بيروت ط ثانية ١٩٧٩ وذلك بقوله « لم اعرفه حديثاً وأن اشتهر بذلك وبشبه أن يكون
مالك بن دينار قد نقل عنه أنه قال المناقون في المسجد كالعصافير في القفص .

- ملاحظات على النص :-

أولاً : يلاحظ عدم اكتمال النص إذ أنه فاقد منه بعض الأجزاء .

ثانياً : يصعب اعتبار الطريقة التي كتب بها على أنها تدخل في نطاق الشعر المنظوم وإنما هي أقرب إلى القالب الشعري .

ثالثاً : يشير النص بوضوح إلى شيخ الطريقة الصوفية التي ينتمى إليها صناع الخزف في مدينة إزنيق وهو أشرف زاد^(١٣٨) من خلال تعبير رمزي يشير إلى الحب اللانهائي الذي يسلكه الصوفي ويغوص في بحره ، ذلك أنه من المعروف أن كثير من أهل الحرف في الأناضول سواء في العصر السلجوقي أو العثماني كانوا يرتبطون بالطرق الصوفية .

رابعاً : يشير النص إلى تاريخ صناعة المشكاة في شهر جمادى الأولى سنة ٩٥٦هـ / ١٥٤٩م ومكان الصناعة مدينة إزنيق ، ولذا تعتبر هذه المشكاة هي التحفة الخزفية العثمانية الوحيدة المعروفة حتى الآن المسجل عليها اسم مدينة إزنيق .

خامساً : يشير النص إلى صانع التحفة وحرفته (نقاش) أي مزخرف أو خطاط أو رسام وإلى اسمه (مصلى أو مصلح) .

الأواني والتحف الخزفية المعروفة خطأ بخزف رودس :

حدث نوع من الجدل بين مؤرخي الفن الإسلامى حول أصل هذا النوع

(١٣٨) يرى (الأستاذ - ميناج N. L. Ménage) أن أشرف زاد هو عبد الله الرومى شيخ الطريقة الصوفية المعروفة بالقادرية في مدينة إزنيق (من المحتمل في سنة ٨٧٤هـ / ١٤٦٩ - ١٤٧٠م) وأن ابنة السلطان بايزيد الثانى مكرم خاتون قد أمرت في سنة (٩٢٣هـ / ١٥١٧ - ١٥١٨م) ببناء ضريح له بمدينة إزنيق (ربما كان يقع في حي الخزافين بالمدينة) ولوقفت عليه بعض الأوقاف وأن هذا الضريح أصلح في القرن (١٠هـ / ١٦م) وفي سنة ١٦٢٠ جده طباى زاد (Tapak Zade) .

Rogers, (J. M.), The Wares of Sixteenth - Century Ottoman Turkey , Islamic Art & Design 1500 - 1700, London, PP. 93 , 94 .

من الأواني والتحف الخزفية العثمانية ، ففي حين ينسب البعض إلى جزيرة رودس ، يؤكد البعض الآخر أن هذا النوع من الخزف من صناعة مدينة ازنيق خلال فترة القرنين (العاشر والحادي عشر الهجري / ١٦ - ١٧ م) وأنه لا صحة البتة للخرافة القائلة بأن بعض صنّاع الخزف الإيرانيين قد تحطمت بهم سفيتهم في القرن الرابع عشر الميلادي أمام ميناء لندوس بجزيرة رودس . وأنهم استوطنوا هذه الجزيرة وانتجوا فيها هذا النوع من الخزف المعروف باسم « خزف رودس » (١٣٩) .

ويرجع السبب في إطلاق اسم خزف رودس على هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية إلى المعلومات التي تضمنتها كتالوج متحف كلوني (Cluny) بباريس حيث أشار إلى مجموعة كبيرة من خزف مدينة ازنيق يبلغ عددها خمسمائة قطعة على أنها من صناعة رودس (١٤٠) .

وحقيقة الأمر يلاحظ أنه قد حدث نوع من الخلط بين هذا النوع من الأواني والتحف الخزفية الذي كان ينتج في مدينة ازنيق خلال فترة القرنين العاشر والحادي عشر الهجري / ١٦ - ١٧ م) وبين تلك الأواني والتحف الخزفية التي صنعت في بعض المدن الأخرى مثل أثينا ورودس وفلورنسا وباريس كتقليد متأخر لخزف مدينة ازنيق وذلك في الفترة ما بين سنة (١٨٦١ - ١٨٨٧ م) (١٤١) .

ورغم المهارة الشديدة التي استخدمها الخزافون في هذه المناطق في تقليد

(١٣٩) مصطفى (محمد) د. خزف الأناضول ص ٢ ، وشير مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ٩٣٢ حاشية رقم ١ إلى هذه الأواني بقوله « وأغلب الظن أنها صنعت بأيدى خرافين عثمانيين من مدينة ازنيق هاجروا إلى جزيرة رودس واستقروا في مدينة لندوس » .

(١٤٠) لا تزال الكثير من المتاحف والكتب العلمية تستخدم هذه التسمية بحرية سواء في قاعات العرض وفي صالات بيع هذا النوع من الخزف عند تجار العاديات . Hobson (R. L) op. cit., p. 82 .

(١٤١) Lane (A.) Later Islamic Pottery pp. 60 - 61 .

خزف مدينة ازنيق من حيث الأشكال والطينة والزخارف والألوان ، إلا أنه تظل هناك بعض الفروق التي لا تخفى عن عين الخبير المدقق المتفهم لأساسيات وقواعد وطبيعة أسلوب الفن العثماني ، وتجعله قادراً على التفرقة بين أواني خزف مدينة ازنيق الأصلية وبين هذه الأواني المقلدة .

وبصفة عامة كانت أواني هذا النوع من خزف مدينة ازنيق تصنع من طينة بيضاء غير نقية تماماً ، ولذا فقد كانت تكتسى بطبقة من البطانة الناصعة البياض ، حتى تكسب سطح الآنية بهجة ورونقا ، وتجعله صالحاً للرسم عليه ، وفوق هذه البطانة ترسم الوحدات الزخرفية بالألوان المختلفة^(١٤٢) ، وبصفة خاصة اللون الأخضر المائل إلى الزرقة والذي حل محل اللون التركوازي الباهت واللون الأحمر الشمعي^(١٤٣) بدرجاته المتعددة إلى جانب اللون الأزرق واللون الأسود الذي كان يستخدم عادة في تحديد الرسوم وأحياناً في عمل بعض الزخارف .

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن هذه الألوان قد أصابها التغير في فترة النصف الثاني من القرن (١١هـ / ١٧م) حيث أصبحت رديئة وغير جيدة ، فاللون الأحمر الشمعي ، اختفى وحل محله لون مائل إلى اللون البني ، كما فقد اللونان الأزرق والأخضر كثير من بريقهما .

وتميزت أشكال الأواني والتحف الخزفية التي تنتمي إلى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق بالتنوع الواضح ، حيث تمكن الخزاف العثماني من استحداث بعض الأشكال الجديدة من الأواني الخزفية التي تختلف عن أشكال الخزف البيزنطي أو الإيراني أو أواني البورسلين الصيني والأواني الإيطالية ، وهي تعتبر بلا شك إضافة جديدة من قبل هذا الخزاف ، إذ يتضح في أغلب هذه الأشكال التوازن والإيقاع والتنظيم والإنسجام بين أشكال القواعد والأبدان والرقاب والمقابض^(١٤٤) .

(142) Hobson (R. L), op. cit., p. 82 .

(١٤٣) راجع حاشية رقم ٦٥ .

(١٤٤) خليفة (ربيع حامد) د. أثر الفن والعمارة العثمانية على مصر والبلاد العربية ، دراسات في الأدب والتاريخ التركي المصري - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٨٩ .

ومن أهم أشكال هذه الأواني والتحف الخزفية ، الأطباق المسطحة ذات الحافة المتسعة والتي قد تكون متماوجة في بعض الأحيان ، والأطباق البسيطة العمق ذات الحافة الضيقة ، والأطباق التي لها تجويف مفرطح وذات حافة عريضة ، والسلطانيات العميقة ذات القواعد المرتفعة ، والسلطانيات ذات الأغصان الهرمية الشكل ، والقدر ، والأباريق ، والدوارق الأسطوانية الشكل ، والأكواب ، والزهرات والقنينات الكمثرية الشكل ، ومن الأشكال المستحدثة الأواني ذات الثقوب الخاصة بالزهور ، وأواني أخرى مستديرة لها قاعدة مرتفعة وبأعلاها ثقبان ، وهي نوع من الأواني كان يعلق للزينة في المساجد ، إلى جانب المشكاوات الخزفية .

وامتازت أواني هذا النوع من الخزف مدينة أزيق بتنوع زخارفها ورسومها بشكل واضح ومثير وهو الأمر الذي يكشف عن قدرة الفنان العثماني على الابتكار والتنوع مع الاحتفاظ في نفس الوقت بالطابع العام والوحدة الفنية للطرز الخزفي .

ويمكن تقسيم هذه الزخارف والرسوم على النحو التالي :-

أولاً : الزخارف النباتية الواقعية :

اعتمد الفنان العثماني على هذا النمط من الزخرفة بصورة أساسية في زخرفة هذا النوع من الخزف ، حيث شكلت هذه الزخارف نسبة ما يقرب من ٧٥٪ من جملة العناصر المستخدمة بصفة عامة .

وتتألف هذه الزخارف عادة من رسوم الأفرع والأوراق النباتية والبراعم والأزهار وبصفة خاصة زهرة القرنفل وزهرة شقائق النعمان (اللاله) وزهرة الرمان إلى جانب رسوم الأشجار وخاصة شجرة السرو ، والثمار مثل الكمثرى والرمان والخوخ والتفاح ، وكان الفنان يمزج بين هذه العناصر النباتية بمهارة فائقة ، وعلى الرغم من الروح الزخرفية التي سادت معظم التصميمات والتكوينات إلا أننا نجد في كثير من الأحيان يرسم هذه العناصر النباتية وكأن الحياة تدب فيها .

ومن أمثلة هذا النمط من الزخرفة . طبق من الخزف^(١٤٥) (لوحة رقم ١٣١) يرجع إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) تزدان حافته بأشكال القواقع ، فى حين يزدان قاعة بياقة من الأوراق وأزهار القرنفل وعمامة السلطان وشقائق النعمان (اللاله) ، يتوسطهما ورقة نباتية كبيرة مركبة ، ويلاحظ أن الفنان قد عمد إلى ثنى أطراف سيقان بعض هذه الأزهار لتظهر وكأنها فى باقة ضغطت بقوة إلى داخل قاع الإناء فانكسرت هذه السيقان لطولها ، واستخدم الفنان فى تنفيذ هذه الزخارف اللون الأخضر المائل إلى الزرقة واللون الأزرق واللون الأحمر الشمعى ، وذلك على أرضية بيضاء ناصعة .

ثانيا : الزخارف المحورة (التجريدية) :-

وتتألف بصفة أساسية من زخرفة الرومى والهياطى ، وأغلب وحدات هذه الزخرفة يستخدم فى الغالب مع العناصر الزخرفية الأخرى ، أى أن هذا الطراز الزخرفى كان طرازاً مشتركاً مع باقى طرز الفن العثمانى ، وإن وصلتنا بعض الأوانى التى اعتمد الفنان فى زخرفتها اعتماداً أساسياً على وحدات من زخرفة الرومى ، ومن أمثلتها طبق من الخزف يرجع إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م)^(١٤٦) (لوحة رقم ٣٢) تزدان حافته بأشكال القواقع يتخللها زخرفة هندسية تشبه حرف S فى حين يزدان قاع الطبق بوحدات من زخرفة الرومى باللون الأبيض مع لمسات من اللون الأزرق والأخضر ، على أرضية من اللون الأحمر الشمعى ، ويدور حول هذه المنطقة إطار يزدان بأشكال شرفات بهيئة الورقة الثلاثة المدببة القمة باللون الأزرق والأبيض على أرضية خضراء اللون .

ويندرج ضمن هذا النوع من الزخارف المجردة العنصر الزخرفى الذى يطلق

(١٤٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٦١ ، ويزدان بنفس هذا الأسلوب الزخرفى مجموعة أخرى من الأطباق بمتحف الفن الإسلامى أرقام سجل ٤٢٦٨ (لوحة رقم ٣١ ب) ، و ١٥٨٥٤ (لوحة رقم ٣١ ج) .
(١٤٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ١٥٨٥٥

عليه اسم عنصر البرق والكور أو السحب والأقمار^(١٤٧) ، وقد أقبل الفنان العثماني على استخدام هذا العنصر في زخرفة أواني هذا النوع من الخزف مدينة ازنيق ومن أمثلة ذلك قنينة ذات بدن كمثرى يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١١ هـ / ١٧ م)^(١٤٨) (لوحة رقم ٣٣) .

ويلاحظ أن بدن ورقبة هذه القنينة تزدان بهذا العنصر الزخرفي الذي رسمه الفنان في تكوين دائري حول وريدة صغيرة في المنتصف وذلك باللون الأحمر المرجاني والأسود على أرضية بيضاء .

ثالثاً : - زخرفة قشور السمك والقواقع البحرية :

تعتبر زخرفة قشور السمك من العناصر الزخرفية التي استخدمها الفنان العثماني باقتدار في زخرفة الأواني والتحف الخزفية التي تنسب خطأ إلى رودس ، حيث نجدها في كثير من الأحيان تغشى أسطح الأواني والتحف بأكملها في حين يتخللها وحدات من زخرفة الرومي أو الأوراق النباتية والأزهار ، ومن أمثلة ذلك إبريق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠ هـ / ١٦ م)^(١٤٩) يغشى بدنه بالكامل زخرفة قشور السمك يتخللها رسوم نباتية (لوحة رقم ٣٤) . أما أشكال القواقع البحرية فقد كانت ترسم عادة بهيئة خطوط حلزونية ملتوية وتستخدم في الغالب في زخرفة حواف الأطباق .

رابعاً : الزخارف الهندسية :

وهي عادة لا تشكل طرازاً قائماً بذاته بين طرز زخارف أواني وتحف خزف مدينة ازنيق ، وإنما تشترك في الغالب مع الطرز الأخرى ، ويستخدم هذا النوع

(١٤٧) راجع حاشية رقم ٦٩ .

(١٤٨) مجموعة المتحف البريطاني بلندن رقم سجل 30466 - 12 - 78

(١٤٩) السالم (حصّة الصباح) كنوز الفن الإسلامي جنيف ١٩٨٥ لوحة رقم ٢٤٥ ،

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بقنينة من الخزف العثماني يغشى بدنها زخرفة

قشور السمك . (لوحة رقم ٣٤ ب) .

من الزخرفة بصفة أساسية فى تزيين الأشرطة الضيقة أو الإطارات التى تزخرف حواف الأطباق أو فوهات وقواعد الأواني ، أو تلك التى تحدد المناطق الزخرفية .

وتنحصر هذه الزخارف فى عنصر الأشرطة المضفورة (زخرفة الجداول) (١٥٠) وعنصر الأشرطة الزجراجية (١٥١) وعنصر الخطوط المنحنية من أعلى وأسفل بهيئة تشبه حرف S (١٥٢) .

خامساً : رسوم الكائنات الحية (الواقعية - الخرافية - الفلكية) :

تعتبر رسوم الكائنات الحية من أبرز السمات التى تميز بها هذا النوع من الخزف مدينة أزيق عن غيره من الأنواع الأخرى التى كانت تنتجها هذه المدينة .

واشتملت هذه الرسوم على أنواع مختلفة من رسوم الكائنات الحية الواقعية والخرافية ، ويلاحظ أن رسوم الحيوانات بصفة عامة بدأت فى الظهور على هذا الخزف منذ عام ١٥٣٠ واستمر ظهورها حتى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) (١٥٣) ومن هذه الرسوم رسوم حيوانات الصيد كالغزلان والوعول والأيتل والحياد والأرانب والكلاب والثيران والسباع والنمور ، إلى جانب رسوم القردة .

وكانت هذه الحيوانات ترسم إما بمفردها (لوحة رقم ٣٥) أو وهى تعدو أو تقفز خلف بعضها (لوحة رقم ٣٦ أ ، ب) أو وهى تنقض على فرائسها ، مثل رسم الأسد الذى ينقض على ثور ليفترسه (لوحة رقم ٣٧) ورسم الأسد الذى ينقض على غزال ، ورسم القط البرى الذى ينقض على ثعبان وقد أمسك به بين مخالبه ورسم الثعبان الذى يزحف على جذع شجرة لينقض على عصفور ، أو وهى فى عراك مثل رسم وعلين يتصارعان وقد تقابل رأسهما (لوحة رقم ٣٨) .

(١٥٠) لوحة رقم ٣٤ ، ٣٧ .

(١٥١) لوحة رقم ٣١ (جـ)

(١٥٢) لوحة رقم ٣١ (ب) ، ٣٢ .

والى جانب رسوم الحيوانات الواقعية تضمنت هذه الرسوم بعض أشكال الكائنات الخرافية مثل أبى الهول (لوحة رقم ٣٩) والكائن الخرافى الذى يتخذ شكل طائر وله وجه آدمى (السرينة أو عروسة البحر) والسيمرغ (العنقاء) (١٥٤) .

كما انفردت بعض أوانى هذا النوع من خزف مدينة ازنيق باشتمالها على رسوم فلكية تمثل بعض البروج ، ومن أمثلتها طبق من الخزف (١٥٥) يزدان قاعه برسم يمثل برج الأسد مقترناً بكوكب الشمس (١٥٦) ، وذلك على اعتبار أن الأسد هو منزل الشمس (١٥٧) ، ويظهر الأسد فى وضع جانبي فيما عدا الرأس التى مثلت فى وضعة ثلاثية الأرباع ، ويعلو ظهره قرص الشمس بهيئة وجه

(١٥٤) سبق ظهور رسوم مثل هذه الكائنات الخرافية على البلاطات الخزفية السلجوقية فى الأناضول ، راجع ص ٢١ .

(١٥٥) Zick - Nissen (J.) Keramik , Abb. 2/43 .

(١٥٦) يرجع استخدام هذا الرسم إلى عهد دولة سلاجقة الروم ، إذ كان لزوجة غياث الدين كيخسرو الثانى (٦٣٤هـ - ٦٤٤هـ / ١٢٣٦ - ١٢٤٦م) الجورجية الأصل الأميرة رسودانا (Russudana) التى عرفها السلاجقة باسم (كورجى خاتون) تأثير كبير وسيطرة عظيمة على زوجها ، فقد كان يحبها كثيراً ، ورغب فى أن يضع صورتها إلى جانب صورته على أحد جوانب عملته ، وعندما اضطرت المعارضة الشعبية للتخلى عن هذه الفكرة ، نفذ رغبته هذه بصورة غير مباشرة وذلك بختم أحد أوجه العملة بصورة الشمس وهو فى برج الأسد واختار هذا الشعار ليدل به على شخصية زوجته المؤثرة كالشمس ، بينما اختار صورة الأسد رمزاً لشخصيته هو . راجع فى ذلك (خليفة) ربيع حامد د. تأثيرات مملوكية عثمانية من مجال صناعة التحف المعدنية ، دراسات آثارية إسلامية المجلد الرابع ١٩٩١ ص ٥٩ ، ومن المحتمل أن يكون هذا الرسم قد عرف عند السلاجقة العظام .

(١٥٧) كانت الغلبة لظهور برج الأسد مقترناً بكوكب الشمس فى صور المخطوطات من غير كتاب الصوفى مثل نسخة من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى (٨٤٤هـ / ١٤٤٠م) وأمثلة كثيرة من التحف التطبيقية والمسكوكات . راجع فى ذلك . إبراهيم (إيهاب أحمد) دراسة أثرية فنية لتصاویر كتاب ترجمة صور الكواكب للصوفى ، بنار الكتب المصرية سجل رقم ٩ - م ميقات فارسى . رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ص ١١٢ ، ١١٣ .

آدمى تحيط به دائرة مشعة (لوحة رقم ٤٠) وطبق آخر (١٥٨) يزدان قاعه برسم يمثل برج الرامى (القوس) ويشتمل هذا الرسم على كائن خرافى يتكون من جسم حصان يخرج من منطقة رقبته جذع إنسان ممسك بقوس فى يد ويشد وتر القوس باليد الأخرى ، أما بقية الجسم فقد مثل بهيئة جسم تين ينعقد ذيله فى شكل دائرة فينتهى بما يشبه رأس السهم أو الحرية (لوحة رقم ٤١) .

والى جانب رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية السابق الإشارة إليها ، فقد استخدم خزافوا مدينة أزنيق رسوم الطيور فى زخرفة هذا النوع من الخزف ، وأغلبها يتمثل فى رسم طائر الطاير أو الببغاء أو بعض الطيور المائية ، والبط والعصافير (١٥٩) .

وكانت هذه الرسوم تمثل إما بطريقة صريحة ، ومن أمثلة ذلك طبق من الخزف يرجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١١ هـ / ١٧ م) يزدان قاعه برسم ببغاء (١٦٠) (لوحة رقم ٤٢) أو بطريقة تخفيها عن عين الناظر ، ومن أمثلة ذلك طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (١١ هـ / ١٧ م) يزدان قاعه برسم طاير وسط باقة من رسوم الأزهار التى تبدو سيقان بعضها وقد انكسرت لطولها (١٦١) (لوحة رقم ٤٣) .

أما الرسوم الآدمية فلم تظهر على خزف مدينة أزنيق بكثرة إلا منذ عام ١٦٤٠ م ، وإن وصلتنا بعض الأمثلة التى يمكن تأريخها بفترة نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) (١٦٢) .

وأغلب هذه الرسوم يتمثل إما فى رسوم فتيات مثلن بملابسهن التركية

(١٥٨) Zick - Nissen (J) Beobachtungen Zur Lokalisierung Datierung und Historie Osmanischer Feinkeramik Des 17. Jahrhunderts. Abb. 2 (d).

(١٥٩) خليفة (ربيع حامد) د. البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية ص ١٣٧ .

(١٦٠) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم سجل ١٥٨٥٣ .

(١٦١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٢٦٣٥٨ .

(162) Lane (A.) Later Islamic Pottery P. 58 .

التي تتكون من الصديري والقفطان والطاقيّة أو غطاء رأس مرتفع تزيّنه باقات صغيرة من الورود والأزهار ، وقد أمسكن في أيديهن بأزهار شقائق النعمان والقرنفل ، أو في رسوم فتیان بهیئة تشبه رسوم الأشخاص في مدرسة التصوير الصفویة الثانية ، وذلك من حیث السحنة والزی وخاصة تلك العمامة الكبيرة التي تغطي الرأس ، ومن أمثلة ذلك طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة القرن (١١هـ / ١٧م) یزدان قاعه برسم لشاب یرتدی قفطاناً قصیر الأردان مشقوق الطرف یصل إلى ما تحت الركبة بقلیل ، ويتمنطق بشال ، ویلبس فی قدمه حذاء برقبة طويلة ، ویضع علی رأسه عمامة كبيرة ، وقد أمسك فی یده الیمنی بكتاب مفتوح . (لوحة رقم ٤٤) .

وتزدان مجموعة أخرى من الأطباق الخزفية من صناعة مدينة أزيق بمناظر تصويرية تمثل موضوعات مختلفة ، ومن أمثلتها طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م) یزدان بمنظر تصويري يتمثل فی رسم فتی یقدم لفتاه تقف بجانبه باقة من زهور شقائق النعمان (اللاله) (١٦٣) .

وطبق آخر من الخزف مؤرخ فی ٨ مايو سنة ١٦٦٩ یزدان برسم لاثنين من الجنود الألبان بملابسهما الوطنية ، وقد حمل أحدهما بندقية علی كتفه وتمنطق بسيف (١٦٤) .

رسوم السفن الشراعية والقوارب :

تعتبر رسوم السفن الشراعية والقوارب من الموضوعات المألوفة فی زخارف الخزف العثماني الذي أنتجته مدينة أزيق فی فترة النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) والنصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) .

فقد أقبل صناع الخزف فی هذه المدينة علی تزيين بعض الأطباق الكبيرة والأباريق برسم السفن الشراعية الكبيرة أو الصغيرة ، والتي كانت ترسم وهي

(163) Lane (A.) Later Islamic Pottery Pl. 43 A .

(164) Zick - Nissen(J) Keramik Abb. 2 / 49 .

تسير ناشرة أشرعتها المثلثة أو المربعة وسط الأمواج ، أو وهى تسير فى مجموعات وسط أشكال اصطلاحية ترمز للصخور ، فبدت وكأنها تسير حول الجزر فى البحر^(١٦٥) (لوحة رقم ٤٥) .

ومن أمثلة هذه الرسوم طبق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (١١ هـ / ١٧ م)^(١٦٦) يزدان قاعة برسم سفينة شراعية كبيرة تشغل قاع الإناء بالكامل تسير ناشرة أشرعتها المربعة أعلى صواربها الثلاثة وهى من النوع الذى يطلق عليه اسم (الغليون - Galleon) . (لوحة رقم ٤٦) .

الزخارف الكتابية :

يلاحظ على الزخارف الكتابية التى استخدمت فى تزيين هذا النوع من خزف مدينة ازنيق وبصفة خاصة المشكاوات الخزفية أنها تقوم عادة على نصوص مكتوبة بخط الثلث ، تتضمن بعض العبارات الدينية مثل الشهادتين وتقرأ على رقبة مشكاة خزفية^(١٦٧) مصدرها جامع صوقللو محمد باشا (٩٧٩ هـ / ١٥٧١ م) أو بعض الآيات القرآنية مثل آية « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح »^(١٦٨) وتقرأ على رقبة مشكاة خزفية^(١٦٩) مصدرها جامع السليمانية (٩٦٥ هـ / ١٥٥٧ م) ، وآية « أن المساجد لله فلا تدعو مع الله أحدا »^(١٧٠) وتقرأ على بدن مشكاة خزفية محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(١٧١) ، وآية « إن الصلاة تنهى عن

(١٦٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٣٥٠ .

(١٦٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٧٦٨ .

(١٦٧) محفوظة فى متحف الكشك الخزفى باستانبول رقم سجل ٤١ / ١٦ .

Sözen (M.) op. cit., pl. 128A .

(١٦٨) سورة النور الآية رقم ٣٥ .

(١٦٩) محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت Lane (A.), Later Islamic Pottery . pl. 39 .

(١٧٠) سورة الجن الآية رقم ٧٢ .

(١٧١) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم الوقف ٣٥٩ .

الفحشاء والمنكر ولذكر الله أكبر والله يعلم ما تصنعون» (١٧٢) وتقرأ على بدن مشكاة محفوظة بمتحف الجزيرة (١٧٣) .

وانفردت بعض أواني هذا النوع من الخزف باشتمالها على نصوص كتابية باللغة التركية تضمنت إما بعض الحكم والأمثال التركية ، ومن أمثلتها إبريق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠ هـ / ١٦ م) (١٧٤) أو بعض الأشعار الصوفية لمشاهير الشعراء الأتراك ومن أمثلتها إبريق من الخزف يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠ هـ / ١٦ م) تزدان رقبتة بالقرب من الفوهة بأبيات من الشعر الصوفي للشاعر رواني تتغنى بالربيع وأزهار شقائق النعمان وكأس الخمر (١٧٥) ، وسلطانية من الخزف يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١١ هـ / ١٧ م) (١٧٦) تزدان بمناطق تأخذ شكل شبه المنحرف كتب فيها أبيات من الشعر للشاعر رواني والشاعر خيالي تنتمي إلى أشعار الدراويش الصوفية عن الربيع .

كما وصلتنا مجموعة من الأطباق الخزفية من إنتاج مدينة ازنيق خلال فترة النصف الثاني من القرن (١١ هـ / ١٧ م) ، تميزت بوجود كتابات باللغة اليونانية داخل أشرطة تدور حول الحواف المتسعة لهذه الأطباق .

ويستلفت النظر في هذه الكتابات اليونانية اشتمالها على عبارات دينية مسيحية ورسوم صليبان إلى جانب تواريخ الصنع والتي تقع في الفترة ما بين سنتي ١٦٦٤ و ١٦٦٩ م في حين اشتمل طبق واحد منها على تاريخ ١٦٤٠ م . ويبدو واضحاً أن هذه المجموعة من الأطباق صنعت بغرض الإهداء لإحدى الكنائس أو الأديرة ببلاد اليونان ، حيث كانت توضع على الجدران الخارجية

(١٧٢) سورة العنكبوت الآية رقم ٤٥ .

(١٧٣) محفوظة بمتحف الجزيرة رقم سجل ٤١٩ .

(174) Zick - Nissen (J.), Keramik Abb. 2128 .

(175) Ibid., Abb. 2127 .

(176) Ibid., Abb. 2129 .

فى كئائس الأءيرة وءلك بفرض الزينة ، ءاماماً كما كان الحال بالنسبة للءحف الخزفية المصنوعة من الخزف والءى ءعرف باسم « بىض الشرق » والءابء أن هءه المءموعة الفريدة من الأطباق من صناعة مءىنة ازنىق وهى من النوع المءروف خطأ باسم روءس ، وأنها صنعت خصيصاً للءزر الءونانية ءىء كان الخزف العءمانى المءعد الألوان ىلقى ءقءىراً وطلباً كبرىاً ءاماماً مثل المنسوءاء العءمانية المءرزة ، وكاءء هءه الأوانى من المءءنىاء الءى ىفءءخر سكان هءه الءزر بوءوءها فى منازلهم (١٧٧) .

وئشىر (لىن - Lane) إلى أنه لا ءزال هناك بلاطاء خزفية من إءءاء مءىنة ازنىق ءزءان بءءاباء ءونانية وءءمل ءارىء ١٦٧٨ فى الكنىسة الكاءولىكية بءىر لافرا الكبرى بءبل الئوس ، وئشىر هءه الكءاباء إلى أن هءه البلاطاء قءمء إلى هءا الءىر كهءىة من قبل البءربرك ءىونسىس بءربرك القسءنءطىنة الءى قضى أىامه الأءىرة فى هءه المءىنة (١٧٨) ومن أمءلة هءه الأطباق ، طبق مؤرخ فى ٢٥ مائو ١٦٦٦ (١٧٩) ، كءب على ءافءه بالغة الءونانية ما نصه « بارب بارب اءكرنا ولا ءنسانا » وئزءان قاع هءا الطبق برسم مبنى ىشبه أبراء الكئائس مقام على شاطئ ىصعد إليه بواءطة ءرء ءلاىى ، وئءكون من طابقىن ، ىغطى العلوى منها سقف ءمالونى ىءوءه أشكال صلبان (١٨٠) .

وطبق آخر مؤرخ فى ٢٥ مائو ١٦٦٦ (١٨١) (لوءة رقم ٤٧) كءب على ءافءه بالغة الءونانية ما نصه « شمس العءالة » وءوءنا وكىائنا فى المسىء ، وئزءان قاع هءا الطبق برسم أسء ىزئر ءءىط به رسوم الأزهار والأفرع ءبائىة .

ولعل هءه المءموعة من الأطباق ءفسر لنا بوضوء ما ءءء بالنسبة لمصانع

(177) Chatzidakis (M.), Benaki Museum. Athens 1989 p. 15 .

(178) Lane (A.), Later Islamic Pottery . P. 60 .

(١٧٩) مءفوظ بالءحف البرىطانى ءءء رقم مءبل Hobson

(١٨٠) ىءكر لىن (Lane) أن هءه العمارء شبه الهىكل أو المعابد الصىنية والهنءىة والءابائىة المءعدة الطوابق . Ibid., p. 60 .

(١٨١) مءفوظ بمتءف بئاكى بالئنا ءءء رقم مءبل . Chatzidakis (M.), op.. cit pl. 34 .

الخزف بمدينة ازنيق في فترة النصف الثاني من القرن (١١هـ / ١٧م) (١٨٢)
حينما أصبحت ضحية للمشاكل الاقتصادية والسياسية المتمثلة في انهيار
السلطة المركزية العثمانية وانشغال الأتراك العثمانيين بالإبقاء على إمبراطوريتهم
بدلاً من تبني سياسة التوسع ، مما أدى بطبيعة الحال إلى قلة النشاط في مجال
البناء وإقامة المنشآت ، وفقدان هذه الصناعة للرعاية الرسمية ، ولذا فقد تطلعت
البقية المتبقية من الخزافين إلى مصادر أخرى للعيش فعملوا على تطوير الإنتاج
الخاص بالتصدير لتلبية رغبات واحتياجات العملاء الأجانب في الأسواق
اليونانية القريبة فالتجّهوا إلى إنتاج أنواع من الخزف تلائم السوق الغربية .

ولهذه الأطباق أيضاً أهمية خاصة ، حيث إن مستوى صناعتها وزخارفها
ألوانها وخاصة اللون الأحمر الشمعي ، تجعلنا نقف لنراجع أنفسنا في مسألة
تعميم النظرية القائلة بأن خزف مدينة ازنيق الذي يرجع إلى منتصف القرن
(١١هـ / ١٧م) كان رديئاً من حيث الرسوم والألوان (١٨٣) .

مدينة كوتاهية (Kutahya)

تقع هذه المدينة على مسافة ٧٥ ميل جنوبى مدينة إزنيق (١٨٤) ، وهى
تعتبر من أهم مراكز صناعة الخزف العثماني في القرن (١٢هـ / ١٨م) .

وقد قامت صناعة الخزف في مدينة كوتاهية أساساً على يد الأرمن ، ذلك
أنه من المعروف أن كثيراً من الأرمن قد نزحوا من أرمينيا إلى مدن آسيا الصغرى

(١٨٢) يذكر الرحالة التركي أوليا چلبى أنه كان يوجد في مدينة ازنيق سنة ١٦٤٨ تسعة مصانع
لصناعة الخزف ، بعد أن كانت تبلغ ثلاثمائة في عهد السلطان أحمد الأول الذي حكم من
١٦٠٣ - ١٦١٧ ، ثم نرى چلبى زاده مؤرخ البلاط (١٧٢٢ - ١٧٢٨م) يندب هذا
الاضمحلال بقوله « ان الفاقة والحروب لم تسمح حتى للأضياء بتزيين جدران بيوتهم
ببلاطات الخزف ، مما أدى إلى فناء هذه الصناعة بإزنيق ، مصطفى (محمد) ، خزف
الأناضول ص ٩ .

(183) Carswell (J) op. cit., p. 87 .

(184) Lane (A.) Later Islamic Pottery p. 63 .

آبان حروب القرون الوسطى عندما اكتسحت بلاد أرمينيا غارات عارمة على أيدي السلاجقة الأتراك ، كما اسفرت المنازعات بين الفرس والأتراك العثمانيين من جهة وبين الروس من جهة أخرى عن هجرة مزيد من الأرمن إلى الأناضول ، حيث استقر معظمهم فى غربى البلاد فى أماكن متعددة ، وكونوا جاليات كبيرة متماسكة ، وكانت مدينة كوتاهية من أهم المدن التى تمركزوا بها (١٨٥)

ويبدو أن بداية إنتاج هذه المدينة للخزف فى العصر العثماني إنما تعود إلى ما قبل فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) حيث كان يوجد بها فى القرن (١١هـ / ١٧م) بعض مصانع للخزف ، وهى مصانع أهلية يملك الأرمن معظمها ، اشتهرت بإنتاج الأواني المنزلية وخاصة فناجين القهوة ، وبذلك أصبحت عبارة فنجان كوتاهية (تطلق على كل خزف كوتاهية .

وأول إشارة يفهم منها وجود صناعة للخزف بهذه المدينة فى مطلع القرن (١١هـ / ١٧م) جاءت فى المرسوم المؤرخ سنة ١٠١٦هـ / ١٦٠٧م (١٨٦) والصادر من السلطان أحمد الأول إلى قاضى مدينة كوتاهية ونصه :-

« ليكن معلوما إلى قاضى كوتاهية بأن رئيس المهندسين الخصوصيين محمد الجدير بالنبل والشهرة قد بعث برسالة إلى بلاطنا المبارك يذكر فيها أن الأملاح البيضاء (بوراكي) الموجودة فى قره حصار لا بد من استخدامها فى البلاطات التى يتم صنعها الآن فى مدينة ازنيق خصيصاً للقصر والحديقة والضريح السلطاني ، كما أنه طلب كما هو معهود أن نكتب له أمراً سلطانياً بشراء هذه الأملاح وتسليمها إلى رئيس الصناع فى كوتاهية بالسعر الحالى وأن يتم الدفع بالأقجة لذلك فقد أصدرنا الأمر بأنه لدى وصول مبعوثنا يتعين عليكم إتمام عملية الشراء وفقاً لما هو متبع وبالسعر الجارى ، ولا يسمع لأى

(١٨٥) ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ص ٤١

(١٨٦) خليفة (ربيع حامد) د. البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة . العثمانية ص ١١٧

Öz (T.). op. cit. p. 24

شخص بإبداء الاعتذار أو الإحجام ، وكذلك لا يسمح لأى شخص بتحمل أى أعباء مادية تحت دعوى هذا الأمر ، لذا وجب التنبيه ضد مخالفة ذلك ، أو القيام بأى تصرف لا يتفق وما هو متبع .

ويصف الرحالة التركى أوليا جلى مدينة كوتاهية عند زيارته لها فى عام ١٦٧٠م فيقول « أن مدينة كوتاهية تتكون من أربعة وثلاثين حيا ، منها حى خاص بالكفرة صناع الصينى (يقصد بذلك الأرمن) الذين كانوا يتتجون أنواعا متعددة من الأطباق والسلاطين والأباريق والكؤوس والفناجين ثم يعلق على ذلك بقوله « ان أطباق خزف لزيق كانت أفضل » (١٨٧).

وفى عام ١٧٠٠م كان إنتاج مدينة كوتاهية من فناجين القهوة من السلع التى تخضع للضرائب فى منطقة توقات (١٨٩) ، ومن المحتمل أن كوتاهية كانت ترسل أيضا إلى السلطان مقدارا معيناً من الخزف كجزء من الضريبة المقررة عليها (١٩٠) ، ومنذ مطلع القرن (١٢هـ / ١٨م) أصبحت لأوانى مدينة كوتاهية شهرتها خارج البلاد ، حيث نجد التاجر الفرنسى (بول لوكاس - Paul Lucas) فى عام ١٧١٥م يقوم بإرسال شحنة من أوانى مدينة كوتاهية من استانبول إلى فرنسا تتضمن عدداً من فناجين القهوة وأطباقها وسكرياتها وقنينات تستخدم فى سقى الأزهار وملاحتين وكلها مصنوعة من البورسلين الكوتاهى (١٩١) .

أما فيما يتعلق بالمصنوعات الخزفية التى وصلتنا من إنتاج مدينة كوتاهية فليس بين أيدينا قطع خزفية يمكن نسبتها إلى فترة القرن (١١هـ / ١٧م) باستثناء بعض الأباريق السميكه ذات الشكل البرميلى ، فى الوقت الذى تحتفظ به كثير من المتاحف بالعديد من مصنوعات كوتاهية الخزفية التى يعود تاريخها

(187) Lane (A.) Later Islamic Pottery . p. 63 .

(189) Ibid. p. 63 .

(١٩٠) ماهر (معاذ) د. المرجع السابق ص ٤١ .

(191) Lane (a.) Later Islamic Pottery p. 63 .

إلى فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) .

وامتازت مصنوعات كوتاهية الخزفية بتتوع أشكالها ، إذ نجد من بينها آنية السكر (السكريات) والتي تتخذ أغطيتها شكل قبة ، والفناجين وأطباقها والكؤوس ، والأباريق ، وزمزميات الحجاج المبطة الشكل ، والقناني ذات الرقاب الطويلة التي كانت تستخدم لحفظ ماء الورود والعطور ، والمباخر ذات الأغطية المثقوبة وغيرها

ورغم ما ألمح إليه كثير من الباحثين والدارسين من صعوبة تقسيم الأساليب الزخرفية لخزف مدينة كوتاهية نتيجة لتعدد وتنوع هذه الزخارف وخاصة النباتية منها إلا أنه يصعب أيضاً أن نضع كل مصنوعات كوتاهية الخزفية ضمن أسلوب زخرفي واحد أو طريقة صناعية معينة ، وإذا كان هناك إمكانية لتقسيم مصنوعات كوتاهية الخزفية من الأواني فإننا نرى أنه من الأفضل أن تقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية وفقاً لأساليبها الزخرفية والصناعية وذلك على النحو التالي :

أواني القسم الأول :

ويضم مجموعة الأواني التي استخدم في زخرفتها العناصر النباتية البسيطة والمحورة إلى جانب العناصر الهندسية والرسوم التصويرية في بعض الأحيان وذلك باللون الأخضر والأصفر والبنى والأحمر الطويى والأزرق الفاتح واللون الفيروزي والأسود وهي مجموعة الألوان التي تميز القسم الأكبر من منتجات مدينة كوتاهية الخزفية .

ومن أمثلتها آنية سكر لها غطاء على شكل قبة^(١٩٢) (لوحة رقم ٤٨)
تزدان بثلاثة أسطر زخرفية شغل الأول منها بزخارف نباتية محورة ، والثاني برسوم أوراق نباتية محورة ، والثالث بزخارف هندسية تتمثل في أشكال معينة متكررة تتبادل مع رسوم أزهار بسيطة ، في حين ازدان الغطاء بشرطين زخرفيين

(١٩٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٨٨٧ .

من الزخرفة الزجاجية وآخر بزخرفة تشبه السلسلة يحصران بينهما فرعاً نباتياً محوراً ، ويزين قمة الغطاء أوراق نباتية مستنة بسيطة ووريدات محورة .

وآنية سكر بدون غطاء^(١٩٣) (لوحة رقم ٤٩) تزدان بأشرطة رأسية منحنية تحصر بداخلها أفرعاً نباتية مزهرة متماوجة ، ويعلوها شريط يدور حول الحافة شغل بزخارف تتشابه وتلك التي تزين حافة آنية السكر السابقة وإبريق صغير^(١٩٤) يزين بدنه المفصص أشجار سرور وأفرع نباتية مزهرة بالتبادل في حين ازدانت رقبته من أسفل بزخارف هندسية تتمثل في أشكال مثلثات متكررة ، ومن أعلى بشريط شغل بزخارف تتشابه وتلك التي تزين حواف آنية السكر السابقة الذكر . (لوحة رقم ٥٠) .

ومن أهم أدوات القهوة الخزفية التي يمكن تصنيفها داخل هذا القسم مجموعة من الفناجين والأطباق ، ومن أمثلها فنجان بيّشه^(١٩٥) (لوحة رقم ٥١) يزدان سطحه الخارجى بأشكال أنصاف بخاريات متقابلة تشغلها زخارف تشبه زخرفة قشور السمك ، ويفصل بينها دوائر بداخلها وريدات .

وفنجان بيّشه^(١٩٦) (لوحة رقم ٥٢) يزدان سطحه الخارجى بمناطق هندسية مفصصة يتوجها أشكال مثلثات تحصر بداخلها رسوم أوراق وأزهار محورة وفنجان بيّشه^(١٩٧) (لوحة رقم ٥٣) يزدان سطحه الخارجى بمجموعات من رسوم الأزهار تتخلق بينها الحشرات .

(١٩٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٤٧ .

(١٩٤) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٧٧٨ .

(١٩٥) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٧٧ والفنجان البيّشه : فنجان

صغير دقيق الصنع لا عروة له يستعمل لشرب القهوة . سليمان (أحمد السعيد) د. تأصيل

ما ورد فى تاريخ الجبرنى من الدخيل . القاهرة ١٩٧٩ ص ٤٩ .

(١٩٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٧٦ .

(١٩٧) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٧٥ ، ويتميز هذا الفنجان عن

الأمثلة السابقة بيدنه الأكثر استطالة والأكثر اتساعاً عند الفوهة والتي تترد إلى الخارج قليلاً

مكونة شفة الفنجان .

وبلاحظ أن بعض الأواني التي أنتجتها مدينة كوتاهيه قد استخدم في عمل زخارفها أسلوب التشكيل بالقالب أو أسلوب الحز وذلك إلى جانب الرسم تحت الطلاء .

ومن أمثلتها فنجان ييشه^(١٩٨) (لوحة رقم ٥٤) يزدان سطحه الخارجى بمناطق بيضاوية تشغلها زخارف محزوزة تتكون من خطوط متقاطعة حول زخرفة تشبه شجرة السرو فى حين شغلت المناطق المحصورة بين الأشكال البيضاوية وكذلك حافة الفنجان من الخارج والداخل بزخارف نباتية محورة بارزة قليلاً .

أما بالنسبة لأطباق فناجين القهوة فإنها عادة تكون مستديرة من حيث الشكل وحوافها ترتد إلى الداخل قليلاً ، ولها قواعد منخفضة ، وفى بعض الأحيان تتميز بوجود بيت الفنجان فى مركزها .

ومن أمثلتها طبق من الخزف^(١٩٩) (لوحة رقم ٥٥) يزدان سطحه الداخلى برسم سيدة ترتدى البلك التركى وسروال من الحرير المقلم وتضع على رأسها غطاء رأس تزينه الأزهار ، وقد أمسكت فى يدها اليمنى يباقة من الأزهار، وعلى جانبيها فرع نباتى مزهر .

وطبق من الخزف بوسطه بيت الفنجان^(٢٠٠) (لوحة رقم ٥٦) يزدان سطحه الداخلى بثلاث أوراق نباتية كبيرة مستنة الحواف بداخلها فرع نباتى مزهر تتبادل مع رسوم أفرع نباتية مزهرة ، فى حين تزدان حافته بزخارف هندسية ونباتية شاع استخدامها فى زخرفة حواف أواني خزف مدينة كوتاهيه .

ومن أواني هذا القسم أيضاً قنينة من الخزف ذات بدن كمثرى ورقبة طويلة

(١٩٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٤٣٤١ .

(١٩٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ٣٦٥٣ .

(٢٠٠) مجموعة متحف الفن الإسلامى . رقم سجل ٧٠٨١ ، ومن الجدير بالذكر أن متحف كلية الآثار بجامعة القاهرة يحتفظ بفنجان رقم سجل ١٤٩٤ يزدان بزخارف تشبه زخارف هذا الطبق إلى حد كبير مما يرجع أنه يخص هذا الطبق .

من معدن الفضة^(٢٠١) (لوحة رقم ٥٧) تزدان بمناطق رأسية تحصر بداخلها أفرع نباتية مزهرة بأسلوب بسيط وصفوف متكررة من دوائر صغيرة تشبه الحبات بالتبادل .

وزمزية ذات بدن مستدير مبسط^(٢٠٢) (لوحة رقم ٥٨) تزدان فى الوسط برسم زهرة كبيرة تحيط بها أفرع نباتية مزهرة ، ويدور حول هذه الزخرفة إطار يتكون من أنصاف دوائر متكررة .

ويتمى لهذا القسم من خزف كوتاهيه مجموعة من التحف البيضية الشكل والتي تعرف باسم (بيضة الشرق) ، وهى تزدان فى الغالب بزخارف مكونة من رؤوس ملائكة وصلبان ، وكل بيضة ثقبان من جانبيها لكى تعلق فى الكتائب (لوحة رقم ٥٩)^(٢٠٣) ويشاهد على تحفة خزفية منها رسم نسر ذى رأسين يتوجهما تاج^(٢٠٤) (لوحة رقم ٦٠) .

أوانى القسم الثانى :

تميزت أوانى هذه المجموعة من خزف مدينة كوتاهيه بعجنتها البيضاء النقية وزخارفها النباتية التى تميل إلى تقليد زخارف أوانى البورسلين الصينى ، وإن غلب عليها البساطة الشديدة ، واقتصر تنفيذ هذه الزخارف على اللون الأزرق والأبيض^(٢٠٥) .

ومن أمثلتها قنينة من الخزف ذات بدن كمثرى مفصص ورقبة قصيرة^(٢٠٦) (لوحة رقم ٦١) تزدان بوحدة زخرفية نباتية متكررة تتكون من فرع نباتى

(٢٠١) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٤٩ .

(٢٠٢) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٤٢٧٣ .

(٢٠٣) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٢٠٤) مجموعة متحف بناكى بالينا Chatzidakis (M.), op. cit., pl 36 .

(٢٠٥) أُنْتُجَت مدينة كوتاهيه أيضاً مجموعة من البلاطات الخزفية تتميز بعجنتها البيضاء وزخارفها التى تحاكي زخارف أوانى البورسلين الصينى . راجع حاشية رقم ٩٤ .

(٢٠٦) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٦٧ .

تخرج منه زهرة كبيرة وأوراق نباتية مدية الطرف .

وقنينة أخرى ذات بدن كمثرى ورقبة طويلة^(٢٠٧) (لوحة رقم ٦٢) قسم بدنها إلى ست مناطق رأسية شغل كل منها بفرع نباتى مزهر ، فى حين يزين الجزء السفلى من الرقبة أنصاف دوائر متكررة .

ومن أوانى هذه المجموعة براد شامى له مقبض منحنى وبدن متنفخ وصنبور قصير ملتصق بالبدن^(٢٠٨) (لوحة رقم ٦٣) يزدان بدنه بأشرطة رأسية باللون الأرجوانى الداكن تتبادل مع أشرطة أخرى تزدان برسوم نباتية محورة باللون الأزرق الكوبالتى على أرضية بيضاء .

أوانى القسم الثالث :

وتتميز زخارف وألوان أوانى هذه المجموعة بتقليدها لزخارف وألوان خزف مدينة ازنيق من النوع المعروف خطأ بخزف رودس ، وهو تقليد بسيط يفتقد إلى دقة الخطوط وجمال الألوان .

ومن أمثلتها قنينة ذات بدن مربع وقمة هرمية الشكل ورقبة قصيرة^(٢٠٩) (لوحة رقم ٦٤) تزدان بإساقات من الأزهار باللون الأزرق والتركواز واللون الأحمر على أرضية بيضاء ، فى حين ازدانت قممتها بزخارف هندسية تتمثل فى أشرطة من الزخرفة الزجراجية والخطوط المائلة .

ومن أمثلتها أيضاً أنية زهور^(٢١٠) ذات بدن مستدير ورقبة قصيرة ، وقاعدة مرتفعة (لوحة رقم ٦٥) تزدان بشكل بائكة معقودة ، تحصر بين أعمدتها أوانى زهور كمثرية الشكل ، ويعلو البائكة فرع نباتى مزهر فى حين ازدانت رقبة الإناء بأشكال شرافات تأخذ شكل الورقة النباتية ثلاثية الفصوص .

-
- (٢٠٧) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٥٠ .
(٢٠٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٢٨٨ .
(٢٠٩) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٦٦٦٦ .
(٢١٠) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨١٥ .

مدينة جنناق قلعة (çanak Kale) :

تقع مدينة جنناق قلعة فى غرب الأناضول على الضفة الآسيوية لمضيق الدردنيل^(٢١١)، وتعود تسمية هذه المدينة بهذا الاسم إلى فترة متأخرة ، وأغلب الظن أنها عرفت بهذا الاسم فى بداية القرن ١٢هـ / ١٨م) .

وقد عرف موقع هذه المدينة عند اليونان القدماء باسم (أيدوس القديمة) ، ثم عرف عند الأتراك باسم (اق د گنيز بوغازى) ومعناها البحر الأبيض ، وهو اسم يطلقه الترك على جهات شواطئ الروملى وشواطئ الأناضول المطللة على الدردنيل وبحر إيجه^(٢١٢) .

وفى عهد السلطان محمد الثانى (٨٥٥ - ٨٨٦هـ / ١٤٥١ - ١٤٨١م) والذى أراد أن يسيطر سيطرة أكثر فعالية على الدردنيل فأقام تحصينات جديدة على ضفتى القناة^(٢١٣) من بينها قلعة قرية كل القرب من أيدوس القديمة ، وقد عرفت هذه القلعة باسم قلعة سلطانية لأن ابناً لمحمد الثانى ، هو السلطان مصطفى ، اقترن اسمه بإنشائها حيث سميت القلعة « سلطانية »^(٢١٤) .

ومنذ ذلك الوقت أصبحت تعرف باسم « قلعة سلطانية بوغازى » ، وقد قام الأتراك العثمانيون بعد ذلك بترميم هذه القلعة التى تقع على الضفة

(٢١١) يطلق اسم الدردنيل على القناة الضيقة التى تصل بحر مرمرة ببحر إيجه . طولها حوالى ٦٢ كم (غالبولى - چارداق إلى سد البحر - قوم قلعة) وعرضها يتراوح بين ٨ كم و ١٢٥٠ م (جنناق قلعة إلى كليد البحر) انظر پارى : مادة جنناق قلعة بوغازى . ترجمة خورشيد دائرة المعارف الإسلامية المجلد الثانى عشر ص ٣٤٦ .

(٢١٢) مادة اق دائرة المعارف الإسلامية المجلد الرابع ص ١٠٢ .

(٢١٣) ليس من شك فى أن لمضيقى الدردنيل والبوسفور أهمية عظمى للدولة العثمانية إذ يقع بين هذين المصيفين بحر مرمرة الذى يفصل بين تركيا الآسيوية وتركيا الأوربية إن صح التعبير ، فإذا ما دخل أسطول أجنبى هذا البحر فقد هدد الدولة العثمانية تهديداً خطيراً وشقها شطرين ، وكان أول شيء قام به السلطان الفاتح قبل حصار القسطنطينة أن شيد قلعة بوغاز كسن « على الشط الأوربى من البسفور . انظر : الرشيدى (سالم) محمد الفاتح القاهرة ١٩٥٦ ص ١٤٣ .

(٢١٤) پارى ، المرجع السابق ص ٣٤٧ .

الأسبوية للدردنيل والقلعة المواجهة لها على الضفة الأوربية والتي كانت تعرف باسم قلعة كليد البحر ، وذلك سنة ٩٥٨هـ / ١٥٥١م) أثناء فترة حكم السلطان سليمان القانوني (٩٢٦ - ٩٧٤هـ / ١٥٢٠ - ١٥٦٦م) (٢١٥) وقد ظلت هذه التسمية قائمة حتى مطلع القرن ١٢هـ / ١٨م حينما غلب على المدينة اسم (چناق قلعة سي) وهجر الناس اسمها القديم ، ويبدو واضحاً ارتباط هذه التسمية بازدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة منذ ذلك الحين ، وما يجعلنا نرجح ذلك أن كلمة (چناق - Canak) تعني في التركية (سلطانية من الفخار) (٢١٦) وكانت هذه المدينة تابعة سنة ١٨٧٦م للولاية العثمانية « جزائر بحر سفيد » ثم التحقت بسنجد بيغا ، وهي الآن مركز ولاية چناق قلعة الحالية ، وقد استعادت في السنوات الحديثة إلى حد كبير رخاءها (٢١٧) ، وقدر عدد سكانها سنة ١٩٤٠م بحوالى ٢٤٦٠٠ نسمة .

أما عن بداية شهرة مدينة چناق قلعة بصناعة الفخار والخزف فهي غير معروفة بصورة مؤكدة ، وإن أشارت (Gönül Öney) إلى احتمال وجود بعض مصانع للخزف بها كانت تعمل منذ وقت مبكر في الفترة المعروفة باسم (فترة الإمارات التركمانية - Beylik) وهي تعتقد بأن هذه المصانع قد توقفت حينما أصبحت غير قادرة على منافسة خزف مدينة ازنيق وخاصة النوع المرسوم باللون الأبيض على أرضية زرقاء .

(٢١٥) هارى ، المرجع السابق ، ص ٣٤٨ .

(٢١٦) انظر James (W. R.), Turkish And English Lexicon . (Beirut - 1987) p. 731 .

وبدكرنا هذا الأمر المتمثل في تسمية بعض المدن والقرى بأسماء ما اشتهرت به من صناعات قرية البلاص بصعيد مصر وتقع على بعد ١٢ كم من قوص ، وقد ذاعت شهرتها في صناعة هذا النوع من المنتجات الفخارية حتى صار اسم « بلاص » يطلق عليها . انظر رمزي (محمد) القاموس الجغرافى . القسم الثانى ج ٤ (القاهرة - ١٩٦٣) ص ١٧٤ .

(٢١٧) قاست هذه البلدة الأمرين من النيران التي شبت بها سنة ١٨٦٠م ، وسنة ١٨٦٥م ، كما عانت من زلزال أغسطس سنة ١٩١٢م ، ومن قذفها بالقنابل من البحر سنة ١٩١٥ خلال الحرب العالمية الأولى ، دائرة المعارف الإسلامية ص ٣٤٧ .

وتضيف قائلة بأننا لا نستطيع أن نصل إلى نتيجة محددة في هذا الخصوص طالما أنه لم يتم عمل تنقيبات أثرية بالمدينة يمكن من خلالها الحصول على معلومات تتعلق بالأفران وتاريخ منتجات هذه المدينة من الفخار والخزف ، إذ أن معظم ما وصلنا منها لا يحمل تاريخ الصناعة أو أسماء للصناع^(٢١٨) .

والراجع أن بداية شهرة هذه المدينة بهذه الصناعة ترجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢ هـ / ١٨ م) (ربما كان ذلك في حوالى سنة ١٧٤٠ م)^(٢١٩) ، إذ أن أقدم إشارة تتعلق بخزف چناق قلعة توجد في أعمال (Pococke) المؤرخة في الفترة من (١٧٤٣ - ١٧٤٥ م) ، والتي وصف فيها هذه المدينة^(٢٢٠) ، وقدر عدد سكانها بحوالى ١٢٠٠٠ نسمة ، وأشار إلى أن أهالى هذه الناحية يشتغلون بتجارة الحرير وصناعة الكانافا والخزف^(٢٢١) .

ويشير (Moltke) في رسائله التى كتبها عن الأحوال والأوضاع فى تركيا فى الفترة من (١٨٣٥ - ١٨٣٩ م) إلى هذه المدينة التى مربها فى سنة ١٨٣٦ م بقوله « تقع هذه المدينة فى الأراضى المنخفضة على الساحل الأسيوى فى مواجهة المنحدرات الصخرية الشاهقة على الساحل الأوروبى ، وهى تتميز

(218) Öney , (G.) Türk Devri Çanak Kale Seramikleri , Ankara. 1971)
p. 49 .

(٢١٩) راجع بحثنا خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة چناق قلعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار جامعة القاهرة - مجلة التاريخ والمستقبل م ٣ العدد الثانى يونيو ١٩٩٣ .

(٢٢٠) مر بهذه البلدة الرحالة التركى المشهور أولياچلى فى الفترة من ١٦٥٠ إلى ١٦٥١ م ، حينما رحل مرة أخرى إلى الأناضول والبلقان ليرى الأماكن التى لم يكن قد شاهدها من قبل . انظر :-

Stanford . (J. S) History of the Ottoman Empire and Modern Turkey
(London - Newyork - Melbourne - 1977) p. 10, 15, 16 , 287 .

(221) Pococke, (R. A), A Description of the East and Some other Countries
(London 1743 - 45 II.) p. 102 .

بحصونها التي تقع أسفل أشجار الدُّب وتحيط بها أشجار الفاكهة والكروم^(٢٢٢). أما (Cuinet) الذي زار مدينة چناق قلعة عند نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) فقد قدر عدد سكانها بحوالي ١١٦٢ ألف نسمة ، كما أنه ذكر أن الاهتمام بصناعة الخزف قد قل مقارنة بالقرن السابق (يقصد بذلك القرن (١٢هـ / ١٨م) نتيجة لمنافسة الخزف الأوربي ، ورغم ذلك فقد أكد (Cuinet) على أن تجارة تصدير الخزف كانت لا تزال قائمة وملحوظة^(٢٢٣).

أما عن العوامل التي أدت إلى ازدهار صناعة الخزف والفخار بهذه المدينة في فترة القرن ١٢هـ / ١٨م على وجه التحديد فيأتي في مقدمتها عامل هجرة بعض صناع الخزف إليها في هذه الفترة ، فقد أدى تدهور مركز مدينة أزيق في صناعة الخزف عند نهاية القرن (١١هـ / ١٧م) إلى نشأة كثير من المراكز الأخرى الصغيرة^(٢٢٤) التي كانت تقوم بعمل خزف شعبي لسد الحاجات المحلية .

ومما يدل على انتقال بعض صناع الخزف من أزيق للعمل بهذه المدينة وجود صلة بين بعض الموضوعات والعناصر والتصميمات الزخرفية التي استخدمت في تزيين خزف چناق قلعة وتلك التي استخدمت من قبل في رسوم خزف أزيق ، وإن اختلف أسلوب التنفيذ ، ويبرهن هذا الأمر على أن رسوم

(222) Moltke , (H.), Briefe Über Zustände und Begebenheiten in der Türkei aus den Jahren 1835bis 1939, Berlin 1841 . p. 51 .

(223) Cuinet , (v.), La Turquie d Asia Mineure, (Paris - 1894) III p. 744 .

(٢٢٤) من أهم هذه المراكز مدينة كوتاهيه ، ومدينة أستانبول التي أنشئ بها في أواخر القرن ١١هـ / ١٧م مصانع في القرن الذهبي ، ومنطقة تكفور سراي التي أقيم بها في عام ١٧٢٤م مصانع أخرى للخزف ، وفي نهاية القرن ١٩م أنشئ مصنع للخزف والبورسلين في حليقة قصر يلدرام في ذلك :

ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ، ص ٤١ - ٤٤ . Arsevan . (C. A), op. cit., pp. 167 - 168 .

خزف ازنيق ظلت حتى فترة متأخرة مصدر إلهام لكثير من الخزافين العثمانيين (٢٢٥).

وهناك عامل آخر يتمثل في انتقال بعض الصناع الأرمن إلى هذه المدينة في هذه الفترة إذ تشير المصادر إلى أن قد دخل في عداد سكان مدينة چناق قلعة في القرنين السابع عشر والثامن عشر عدد كبير من الأرمن واليهود والأروام حيث أقيمت فيها صناعة الفخار (٢٢٦).

الخصائص العامة لخزف چناق قلعة :

تمثل الفترة من بداية القرن (١٢هـ / ١٨م) وحتى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) فترة الازدهار بالنسبة لصناعة الأنواع الجيدة من خزف چناق قلعة ، إذ يتضح في معظم التحف التي وصلتنا من هذه الفترة جمال التصميم ، والذوق الفني الرفيع ، وجودة الصنعة .

في حين أصبح الإنتاج الخزفي لهذه المدينة في فترة النصف الثاني من القرن (١٣هـ / ١٩م) أقل في المستوى من الناحية الفنية والصناعية ، حيث قلت الزخارف المستخدمة ، وأصبح المستخلم منها لا يشغل إلا مساحة قليلة من أسطح الأواني ، ولم تعد تستخدم طريقة الحز في تنفيذ الزخارف ، كما أصبحت الرسوم في الغالب تنفذ فوق الطلاء .

وعند مطلع القرن العشرين حدث تدهور ملحوظ في الأسلوب الخزفي والصناعي المستخلم في عمل الأواني التي كانت تنتجها هذه المدينة .

(٢٢٥) قام الخزافون في مدينة كوتاهيه وبصفة خاصة في فترة القرن ١٩م بتقليد بعض الرسوم والزخارف التي ظهرت من قبل على خزف هذه المدينة بأسلوب بسيط في بعض الأحيان ، وفي أحيان أخرى بأسلوب قوى يتضح فيه شدة المحاكاة . راجع Lane (A.), op. cit., p. 60 - 62 .

(٢٢٦) پاری : المرجع السابق ص ٣٤٧ .

الأساليب الصناعية المستخدمة في عمل خزف چناق قلعة :

صنع خزف مدينة چناق قلعة في الغالب من طينة فخارية حمراء اللون^(٢٢٧)، وأحيانا يكون لونها (بيچ) أو رمادي مائل إلى الاصفرار^(٢٢٨) .

ويعود استخدام الخزاف العثماني للطينة الفخارية الحمراء اللون في صناعة الخزف إلى القرن (٩هـ / ١٥م) حيث صنع معظم الخزف العثماني في هذا القرن (خزف بورصة) سواء الأواني أو البلاطات الخزفية من الفخار الأحمر .

على أن استعمال طينة الفخار الأحمر في الخزف العثماني بعد القرن (٩هـ / ١٥م) ، قل وأصبح مقصوراً على الإنتاج الشعبي المحلي ، ولكنه عاد للظهور مرة أخرى في القرن (١٢هـ / ١٨م) عندما أغلقت مصانع مدينة أزيق أبوابها ، وأصبح المجال مفتوحاً أمام المصانع الشعبية المحلية لتحسين منتجاتها ، ولتغذية الأسواق^(٢٢٩) .

ويختلف الأسلوب الصناعي المستعمل في زخرفة فخار القرنين (١٢هـ - ١٣هـ / ١٨م - ١٩م) عن فخار القرن (٩هـ / ١٥م) اختلافاً يائياً ، فقد كانت الأواني الفخارية تطلّى ببطانة بيضاء في الغالب ، أو ملونة في في بعض الأحيان ، ثم تحرق قطعة الفخار ، وبعد عملية الحريق الأولى يأتي رسم الزخارف بالطلاءات الملونة ، ثم تحرق مرة ثانية وبعد ذلك يأتي الطلاء الشفاف الرصاصي ، وفي بعض الأحيان يأتي الطلاء الزجاجي الشفاف القلوي على الزخارف الملونة مباشرة دون حريق^(٢٣٠) .

ويعتبر الرسم تحت الطلاء هو الأسلوب السائد في معظم أواني خزف چناق قلعة ، عدا أمثلة قليلة استعمل فيها أسلوب الرسم فوق الطلاء ، وهي ترجع إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٣هـ / ١٩م) .

(227) Lane, (A.), op. cit., p. 65 , Géza, (F.), op. cit., p. 179 .

(228) Öney , (G.), op. cit., p. 50 .

(٢٢٩) ماهر (سنان) د. المرجع السابق ص ٦٠ .

(٢٣٠) المرجع نفسه ، ص ٦٠ ، ٦١ .

وفى العادة يكون الطلاء الزجاجى المستخدم ذو لون شفاف ، فى حين أن بعض الأوانى طليت بطبقة من الطلاء الزجاجى الملون إما باللون الأصفر الفاتح المائل إلى الإخضرار ، أو البنى ، أو الأخضر الداكن ، أو البرتقالى ، أو الأصفر الباهت .

وتكون رسوم الأوانى المطلية بالطلاءات الزجاجية الملونة أقل وضوحاً وبهاءً تلك المطلية بطلاءات زجاجية شفافة .

وتتحصّر الألوان المستخدمة فى عمل زخارف خزف جناق قلعة فى اللون البنى ، والبنفسجى الضارب إلى السمرة ، والبرتقالى ، والبرتقالى المائل إلى الإحمر ، والأصفر ، والأزرق اللازوردى ، وفى خلال النصف الثانى من القرن (١٣هـ / ١٩م) أضيف التذهيب ، واللون الأسود ، والأزرق ، والأبيض والأحمر ، وإن كنا نلاحظ أن التذهيب لم يتم حرقه بشكل جيد .

وعند نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ / ٢٠م) اختفى اللون البنفسجى الضارب إلى السمرة ، وساد اللون الأصفر الفاتح والأخضر والبنى .

وكانت الرسوم فى خزف جناق قلعة تنفذ بواسطة طريقتين :-

الطريقة الأولى : وهى الأكثر شيوعاً ، وتتم عن طريق استخدام ضربات الفرشاة بشكل حر ، وتتطلب هذه الطريقة مهارة فائقة من الخزاف .

الطريقة الثانية : وتتم عن طريق تحديد الخطوط الخارجية للعنصر الزخرفى باللون الأسود أو البنى أو البنفسجى ثم تلوين ما بداخلها .

ومن الأساليب الصناعية التى استخدمت فى عمل زخارف خزف جناق قلعة فى فترة النصف الثانى من القرن (١٣هـ / ١٩م) أسلوب الإضافة بطريقة رأس المسمار والبربوتين فكانت تنفذ بها الزخارف المتأثرة بطراز فن الباروك .

ولعل أهم ما يلفت النظر فى خزف مدينة جناق قلعة هو تعدد أشكال الأوانى من الأطباق والسلاطين ، والأباريق ، والزهريات ، والتمائيل ، فضلاً عن

تنوع الموضوعات والتكوينات الزخرفية تنوعاً كبيراً يلفت النظر ويشير الاهتمام ، ويمكن دراسة مصنوعات مدنية جناق قلعة الخزفية على النحو التالي .

أولاً : الأطباق :

تمثل الأطباق الكبيرة المسطحة القسم الأكبر من بين الأواني المختلفة التي وصلتنا من خزف مدينة جناق قلعة ، وهي تمتاز باتساعها إذ يتراوح قطرها ما بين (٢٢ - ٣٤ سم) وذات حافة خارجية متسعة في الغالب ، أما تلك التي لا تشمل على حافة فتكون جدرانها مستقيمة وتنتهى بيزوز (شفة) ، وفي بعض الأمثلة التي ترجع إلى القرن (١٣ هـ / ١٩ م) نلاحظ أن هذه الحافة تأخذ الشكل المتموج (المفصص) .

وعادة ما تشغل الزخارف السطح الداخلى للآنية بأكمله ، وفي كثير من الأمثلة نجد جدران السطح الخارجى مغطاه بطبقة من الطلاء الزجاجى .

ويمكن دراسة هذه الأطباق حسب زخارفها كما يلي :

أطباق تزدان برسوم الأوراق النباتية والأزهار المحصورة داخل أشكال دوائر مفصصة :

ترجع معظم الأطباق التي تزدان بهذا التكوين الزخرفى إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢ هـ / ١٨ م) أو بداية القرن (١٣ هـ / ١٩ م) .

واستخدم فى رسم العناصر الزخرفية اللون البنفسجى المائل إلى السمرة ، والبني ، والبرتقالى ، والبرتقالى المائل إلى الاحمرار والأزرق اللازوردى وذلك على طبقة من البطانة الزيدية اللون .

وفى بعض الأمثلة استخدم الخزاف اللون الأزرق السماوى ، والأبيض والبرتقالى والأصفر والبني فى عمل الرسوم ، وذلك تحت طبقة من الطلاء الزجاجى الملون باللون البرتقالى أو الأصفر الباهت (٢٣١) وتتألف زخارف هذه

(231) Öney (G.), op. cit., p. 52 .

المجموعة من الأطباق من دائرة مفصصة في الوسط أو أكثر ، تشغلها إما رسوم أوراق نباتية أو رسوم أوراق نباتية تتخللها رسوم أزهار مثل زهرة اللاله (شقائق النعمان) أو زهرة الربيع وهي أكثرها ظهوراً في زخارف هذه المجموعة من الأطباق^(٢٣٢) . (لوحة رقم ٦٦) أو زهرة القرنفل ، وأحياناً زهرة الرمان .

وتزدان حواف أطباق هذه المجموعة إما برسوم أوراق نباتية وأزهار بطريقة متكررة على طول الحافة ، أو بزخارف هندسية لا تشغل الحافة بأكملها تتكون من خطوط سمكة رأسية وأفقية تتقاطع بشكل مائل بحيث تؤلف ما يشبه زخرفة المشبكات .

وتتضمن مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٢٣٣) طبق من الخزف ، يمكن نسبته إلى هذه المجموعة من خزف مدينة چناق قلعة ، يزدان في الوسط بشكل دائري مفصص تشغله أفرع نباتية دقيقة وزهور صغيرة باللون الأزرق ولمسات من اللون الأصفر ، في حين ازدانت حافته بشرطتين زخرفيتين يزدان الخارجى منهما بأشكال أنصاف دوائر تفصلها أوراق نباتية ، أما الداخلى فيزدان بفرع نباتى تخرج منه الأوراق والأزهار وذلك باللون الأزرق ولمسات من اللون الأصفر وقد نفذت رسوم هذا الطبق على بطانة بيضاء اللون غطيت بطبقة من الطلاء الزجاجى الشفاف .

وإذا أمعنا النظر فى التكوين الزخرفى المستخدم فى زخرفة مجموعة الأطباق السابقة لأدركنا صلته الواضحة بالتكوينات الزخرفية التى استخدمت من قبل فى زخرفة بعض الأطباق الخزفية من صناعة مدينة أزيق فى فترة النصف الثانى من

(232) Islamische Keramik Hetjens - Museum, Düsseldorf. Kat. Nr.

466, 467 Öney (G.), op. cit., plates . 5 , 6 .

(٢٣٣) رقم السجل : ١٥٨٦٠ ، المقاسات : القطر ٣٣,٥ سم المصدر : مجموعة ورة المرحوم الدكتور على بلشا إبراهيم ١٩٤٩/٢/٢٨ خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة چناق قلعة لوحة رقم ١ .

القرن (١٠هـ / ١٦م) والنصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) والأمثلة على ذلك كثيرة (٢٣٤).

أطباق تزدان بحزم أو باقات الأزهار :

ترجع الأطباق التي تزدان بهذا الأسلوب المزخرفى إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ / ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ / ١٩م).

وترسم العناصر الزخرفية فى هذه المجموعة من الأطباق باللون الأزرق اللازوردى والأبيض والبنفسجى المائل إلى السمرة والبرتقالى على أرضية ذات لون أصفر فاتح أو برتقالى أو بنى وتتمثل هذه العناصر فى حزم أو باقات من الأزهار والأفرع النباتية مرسومة بأسلوب محور ، تخرج فى معظم الأحيان من زهريات صغيرة تشبه فى أشكالها السلطانيات أو السلال .

وتضم مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة طبق (٢٣٥) من الخزف ينتمى إلى هذه المجموعة من خزف مدينة چناق قلعة ، بواسطة زهرية بيضاء اللون ومحددة باللون الأزرق ، ينبثق منها فروع نباتية زرقاء تزينها ثلاث زهرات بيضاء ، وعلى الحافة من الداخل إطار يزدان بأزهار بيضاء صغيرة يتخللها فروع نباتية زرقاء .

ونلاحظ أن الرسوم فى الطبق السابق نفذت تحت طلاء زجاجى ملون بلون أصفر مائل إلى الإخضرار (فستقى) . ويعتبر استخدام تكوين أوانى الزهور من

(234) Géza. (F.) , op. cit., pl 99 b No. 238 , Pl. 100 a No. 242, b no. 244 C No. 243, d No. 245, pl. 112 b. No. 284 .

أوليفر واطسون (الخزف) : كنوز الفن الإسلامى جيف ١٩٨٥ لوحة رقم ٢٤٦ .

Rogers (J. M) The Ware of Sixteen th Century Ohomanturkey (Islamic Art & Design . 1500 - 1700) London 1983 Fig. 14 .

(٢٣٥) رقم السجل : ١٣٩٠٠ ، المقاسات : قطر ٣٤ سم المصدر : مشترى من مسيو ميكجيان فى ١٩٣٨/١١/٢٤ .

التكوينات الزخرفية الشائعة فى العصر العثمانى وقد كثر استخدامه فى زخرفة الأطباق والبلاطات الخزفية العثمانية من صناعة مدينة إزنيق^(٢٣٦) .

وقد تنوعت أشكال هذه الأوانى فبعضها يشبه أشكال الأباريق والبعض الآخر أشكال السلطانيات المتسعة (يشبه هذا النوع أشكال الأوانى المستخدمة فى زخرفة خزف چناق قلعة) فى حين تميزت مجموعة ثالثة منها بصغر حجم البدن وارتفاع القاعدة ، وعادة ما كان الفنان يقوم بزخرفة الأسطح الخارجية لهذه الأوانى بالزخارف النباتية أو الهندسية على شكل الخطوط الإشعاعية أو الزخرفية الجزاجية أو على هيئة أنصاف الدوائر المتكررة .

أطباق تزدان بزخرفة النقط والأشرطة :

ترجع معظم أطباق هذه المجموعة إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢هـ / ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ / ١٩م) .

وقد اعتمد الخزاف على الفرشاه بصفة أساسية فى تنفيذ زخارف هذه المجموعة مستخدماً فى ذلك اللون البنى والأصفر والبرتقالى على أرضية ذات لون كريمى .

وتتألف زخارف هذه المجموعة من الأطباق من رسوم بسيطة تتخذ إما هيئة أشرطة تلتقى فى مركز الطبق مكونة شكلاً مروحياً ، أو تلتف حول المركز فى شكل أنصاف دوائر ، وأحياناً نجمها تنبثق من أسفل المركز مكونة فرعاً نباتياً ينتهى بزهرة بأسلوب محور .

وفى بعض الأمثلة استخدمت هذه النقط داخل مناطق هندسية وحول إطارها الخارجى توجد أشكال الدوائر والنجوم والمثلثات وتنفرد بعض أطباق هذه المجموعة باستخدام أسلوب زخرفى وصناعى متميز ، حيث استخدم الخزاف

(236) Lane . (A.), Turkish Pottery (Victoria & Albert Museum .
(London. 1955) pl. 5, Carswell (J.), Ceramics pl 96 .

أشرطة عرضية ورفيعة تتماوج وتداخل على سطح الإناء مكونة أشكالاً مجردة وذلك باللون البنى والأصفر والبرتقالي على أرضية ذات لون أصفر فاتح .

وبذكرنا هذا الأسلوب الصناعى والزخرفى ببعض أنواع الخزف التى عرفت فى العصر العباسى فى كل من مصر والعراق وإيران ، والتى نفذت زخارفها بأسلوب البطانة الملونة بالألوان الأبيض والأخضر والأزرق والأصفر والبنفسجى ، وعرف هذا الخزف باسم الخزف المرقش أو خزف الفيوم (٢٣٧) .

أطباق تزدان برسوم السفن الشراعية :

تعود معظم أطباق هذه المجموعة إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ / ١٨م) وبداية القرن (١٣هـ / ١٩م) ، فى حين تنسب (Öney) الأمثلة التى استخدم فيها أسلوب الرسم فوق الطلاء باللون الأخضر الداكن أو البنى وهى نادرة وقليلة إلى نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) (٢٣٨) .

واستخدم فى عمل رسوم هذه المجموعة اللون البنفسجى المائل إلى السمرة ، واللون الأصفر على بطلقة ذات لون كريمى وذلك تحت طلاء زجاجى شفاف . وتعتبر أطباق هذه المجموعة من أكثر أنواع خزف مدينة جنات قلعة أهمية نظراً لما اشتملت عليه من رسوم تميزت بدقتها ووضوح طابعها الفنى فضلاً عن تنوعها ، وهى تتمثل بصفة أساسية فى رسوم السفن الشراعية المبحرة أو الراسية فى الموانئ .

وعادة ما يشغل منظر الإبحار منطقة وسط الطبق بأكملها ، حيث قام الخزاف برسم سفن شراعية تسير ناشرة أشرعتها ، ونلاحظ اختلاف طرز وأشكال وأحجام هذه السفن فضلاً عن اختلاف أشكال وأنواع الشرع ، إذ نشاهد منها الشرع المربعة والشرع المثلثة . ويظهر فى رسوم هذه الأطباق السفن الشراعية

(٢٣٧) يوسف (عبد الرؤوف على) ، الخزف . ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها القاهرة، ١٩٧٠ ص ٣١٧ .

(238) Öney (G), op. cit., p. 54 pl. 38, 39 .

الكبيرة التى تعرف باسم (الغليون Galleon ^(٢٣٩)) ، والسفن الشراعية التى يطلق عليها اسم (الكيك Kayiks - ^(٢٤٠)) ، (لوحة رقم ٦٧) فضلاً عن القوارب الصغيرة (الزوارق) ^(٢٤١) التى تعمل بالمجاديف .

ومن الرسوم الملفتة للنظر فى هذه المجموعة تلك التى يزدان بها أحد الأطباق التى تمثلت فى رسم ثلاثة قوارب صغيرة ترسو بالقرب من مرصا للسفن يرتفع عليه علم ^(٢٤٢) .

وتبدو الخطوط المستخدمة فى رسوم السفن الكبيرة أكثر دقة وإتقاناً من تلك المستخدمة فى رسم السفن الصغيرة والقوارب حيث نجدها تتسم بالبساطة وقلة التفاصيل .

وتزدان حواف أطباق هذه المجموعة فى الغالب بزخرفة الخطوط المتقاطعة

(٢٣٩) الغليون : هو أرقى ما وصل إليه السفن الحربية فى القرن ١٦ م ، اخترعه البرتغال ، والغليون سفينة ذات أربعة صوار ، وليس لها مجاديف وتحتوى على ساحتين للقتال فى المقدمة والمؤخرة ، ويمتاز الغليون بتتوء المؤخرة البارز ، ويبلغ طول الغليون ثلاثة أمثال العرض ، ويعتبر من السفن الشراعية الممتازة ذات الأسلحة الثقيلة ، وعملت له فتحات خاصة على جانبى ساحة القتال ، وقد ساعد طول الغليون وقلة عمقه على سرعة حركته ، ولذا فقد أطلق عليه سفينة السباق . انظر ماهر سعاد) د. البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، القاهرة . ص ١٠٥ ، ويذكر النخيلي (درويش) أن غليون كلمة معربة عن الإسبانية Galeon ، وأن هذا النوع من السفن برز كمركب حربي كبير فى الفترة الممتدة من أواخر القرن ١٥ م إلى أوائل القرن ١٧ م ، فكان يشكل إحدى قطع الأساطيل العثمانية والأوربية فى البحر الأبيض المتوسط ، وقد عرف هذا النوع فيما بعد حتى أواخر القرن ١٩ م باسم القبايق ، انظر النخيلي (درويش) د. السفن الإسلامية على حروف المعجم . القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢٤٠) الكيك : من السفن الشراعية التى امتعملت فى الأسطول المصرى فى العصر العثمانى ، ويحتوى الكيك عادة على ثلاثة صوارى وعدد كبير من الشرع يتراوح بين ستة وثمانية أشهر . د. سعاد ماهر : المرجع السابق ص ٣٦٧ لوحة رقم ٦٧ .

(٢٤١) الزورق : وهى مراكب من غير شراع تتحرك بالمجاديف ، وتستعمل فى نقل الأشخاص ولزبد من التفاصيل عن الزورق انظر النخيلي (درويش) ، المرجع السابق ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ .

(242) Öney . (G.), op. cit., pl. 37 .

(زخرفة المشبكات) وفى أحيان قليلة استخدمت زخرفة النقط المتكررة .

وتعكس رسوم السفن فى هذه المجموعة من الأطباق مهارة الخزافين فى هذه المدينة ، حيث نجحوا إلى حد كبير فى رسم هذه السفن التى كانت تعمل فى الأساطيل العثمانية فى هذه الفترة ، كما وقفوا أيضاً فى تزويدها بمظهر الحيوية والحركة من خلال الشرع التى انتفخت بفعل الرياح ، والأعلام التى ترفرف على صواربها ، والأمواج التى تجرى عليها فبدت وكأنها تبحر بالفعل على صفحة الماء وليس هناك شك فى أن مدينة چناق قلعة على ساحل الدردنيل كان له أثره فى اتخاذ مثل هذه الموضوعات البحرية ، إذ أن منظر الأبحار يعتبر من المناظر اليومية المألوفة لدى سكان هذه المدينة .

وفى الوقت نفسه يجب أن نشير أيضاً إلى أن استخدام رسوم السفن الشراعية كان من الموضوعات المألوفة فى زخارف الخزف العثمانى الذى أنتجته مدينة أزينق فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) والنصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) .

إذا أقبل صناع الخزف فى هذه المدينة على تزيين بعض الأطباق الكبيرة برسوم السفن الشراعية الكبيرة أو الصغيرة ، والتى كانت تسير ناشرة أشرعتها وسط الأمواج^(٢٤٣) أو ترسم فى هيئة مجموعات تسير وسط أشكال اصطلاحية ترمز للصخور ، فبدت وكأنها تسير حول الجزر فى البحر^(٢٤٤) .

وما هو جدير بالذكر أن نشير إلى أن استخدام رسوم السفن الشراعية فى تزيين بعض أنواع الخزف الإسلامى قد عرف قبل العصر العثمانى ، وبصفة خاصة فى الخزف المصرى والأندلسى والمغربى ، وإن كانت الأمثلة التى وصلتنا

(٢٤٣) عن أمثلة هذه الأطباق انظر Lane. (A.), Later Islamic Pottery pl 46 B, Géza: (F.), op. cit., pl. 103 a No. 254, Zick - Nissen (J.), Keramik Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit . (Germany - 1985) No. 2/47, Islamische Kermik , Hetjens - Museum, Düsseldorf f. Kl. No. 330 .

Lane . (Turkish Pottery Pl. 7.

(٢٤٤) راجع لوحة رقم ٤٥ من الكتاب

قليلة ولا تدل على أن هذا الموضوع كان من الموضوعات الشائعة فى زخارف الأواني الخزفية الإسلامية .

أطباق تزدان برسوم الجوامع والأكشاك :

تعتبر مجموعة الأطباق التى ازدانت برسوم العماائر من جوامع وأكشاك فضلاً عن رسوم الأشجار وبصفة خاصة أشجار السرو ورسوم الطيور الصغيرة ، من أكثر مجموعات الخزف جناق قلعة أصالة ، إذ يعود رسومها وحدة ملحوظة فى الأسلوب الفنى ، ويعود تاريخ صناعتها إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ / ١٨م) أو بداية القرن (١٣هـ / ١٩م) وهى تمثل فترة الازدهار الحقيقى لصناعة الخزف بمدينة جناق قلعة .

واستخدم فى عمل رسوم هذه المجموعة اللون النفسى المائل إلى السمرة ، واللون البرتقالى على طبقة من البطانة ذات لون كريمى وذلك تحت طلاء زجاجى شفاف .

وكانت رسوم الجوامع ترسم إما بأسلوب بسيط علم ، ويمكن ملاحظة ذلك فى رسوم بعض الأطباق أو بأسلوب قوى متكامل يوضح من خلاله معظم عناصرها المعمارية من قباب ومآذن وشرائكات وأهلة وأبواب ونوافذ وغيرها كما نرى ذلك فى الطبق (لوحة رقم ٦٨) .

أما رسوم الأكشاك التى تزين أطباق هذه المجموعة فتظهر معجزة تحيط بها الأشجار من الجانبين وقد حطت عليها وعلى صواربها الطيور الصغيرة ، ويظهر من تفاصيل هذه الأكشاك النوافذ والأسقف المهدبة والكوابيل التى تقوم عليها . ونشاهد فى طبق آخر هذه الأكشاك بأسقفها الجمالونية ، وقد أحاطت بها حديقة مسورة تنمو فيها أشجار السرو ، وتظهر أعلاها رسوم السحب والطيور المعلقة .

وقد اعتمد الفنان فى تحديد الطوابق والمستويات المعمارية المختلفة على

الخطوط القوية فى حين تجده يستخدم النقط بواسطة الفرشاه فى توضيح التفاصيل مثل النوافذ الأبواب . وقد نجح صناع هذه المجموعة من أطباق خزف چناق قلعة فى تحقيق عنصرى التوازن والانسجام فى التكوين العام عن طريق وضع رسوم أشجار السرو على جانبى المبانى أو على جانبى الطرق المؤدية إليها ، وفى نفس الوقت ساهمت هذه العناصر الطبيعية من أشجار وطيور وسحب فى إعطاء المظهر الزخرفى حيث تجدها وقد امتزجت مع العناصر المعمارية الأخرى فى توافق تام يدل على دراية الفنان التامة برسم مثل هذه الموضوعات . وتكاد تقتصر زخارف حواف أطباق هذه المجموعة على الزخرفة الهندسية التى تتكون من خطوط متقاطعة (زخرفة المشبكات) .

ويأتى استخدام رسوم العمائر من جوامع وأكشاك ممتزجة مع عنصر المنظر الطبيعى على خزف مدينة چناق قلعة فى هذه الفترة انعكاساً للأساليب الجديدة التى ظهرت فى فن التصوير العثمانى منذ بداية القرن (١٢هـ / ١٨م) .، حيث حلت هذه الرسوم محل رسوم الأزهار والأفرع النباتية التقليدية والتى شاع استخدامها فى الزخرفة العثمانية خلال القرنين (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م) (٢٤٥) .

وتوجد بمدينة استنبول أقدم نماذج هذه الرسوم التى نفذت على الجص بالرسم أو الحفر ثم التلوين أو على الخشب ، وهى تؤرخ بفترة منتصف القرن (١٢هـ / ١٨م) وتدل على أن بداية ظهور هذا الأسلوب فى الرسوم الجدارية كان فى العاصمة ثم انتشر بعد ذلك بسرعة فى بقية المدن العثمانية حيث اتخذت الموضوعات والأساليب الفنية أشكالاً محلية يمكن اعتبارها نماذج من الفن الشعبى . وتشابه العناصر التى تضمنتها هذه الرسوم سواء أكانت مساحتها كبيرة أو صغيرة مثلما نشاهده من رسوم مجموعة الأطباق السابقة من خزف

(٢٤٥) خليفة (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية « دراسة حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفة المعمارية » مجلة كلية الآداب (جامعة القاهرة) عدد ٥٧ ص ٣٠٩ .

جناق قلعة ، إذ غالباً ما تشتمل على رسوم الجوامع والقصور والأكشاك الصغيرة المطلة على القرن الذهبي والبسفور ، والقناطر (الجسور) والتافورات إلى جانب أسراب الطيور التي تخلق في السماء ، والأشجار ، والسفن الشراعية المختلفة الطرز والأحجام (٢٤٦) .

أطباق تزدان برسوم الأهلة والنجوم ورسوم المدافع :

ترجع هذه المجموعة من الأطباق إلى فترة النصف الأول من القرن (١٣هـ / ١٩م) ومن أمثلتها طبق من الخزف يزدان سطحه الداخلى فى الوسط برسم هلال بداخله زهرة تأخذ هيئة نجمة ذات ثمانى رؤوس ، ويحيط بهذا التكوين فرع نباتى يشبه غصن الزيتون ، فى حين ازدانت حافته بزخرفة المشبكات . (لوحة رقم ٦٩) .

وأغلب الظن أن رسم الهلال وبداخله النجمة ذات الثمانية رؤوس إنما يرمز إلى العلم العثمانى فى ذلك الوقت (٢٤٧) ، وعلى ذلك يمكننا تاريخ هذا الطبق بفترة النصف الأول من القرن (١٣هـ / ١٩م) .

(246) Renda . (G.) Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700 - 1850 Ankara - 1977 , p. 262 .

(٢٤٧) استخدم الهلال بكثرة فى زخارف معظم الفنون العثمانية سواء بمفرده أو مشتركاً مع عناصر أخرى مثل السحب أو النجوم أو الوردات ، أما عن بداية تاريخ استخدام الهلال مع النجم فى العلم العثمانى فيذكر أن السلطان مراد الأول (٧٦٤ - ٧٩٢هـ / ١٣٦٢ - ١٣٨٩م) جعل لون العلم السلطانى أخضر وفى وسطه ثلاثة أهلة بيضاء مفضضة التطريز إثنان منها متقابلان والثالث تحتها مرفوع الطرفين ، ثم جعله السلطان محمد أحمر ذا دائرة خضراء بيضبة فى وسطها ثلاثة أهلة ملهبة التطريز متناسقة الوضع فى سطر واحد ولكن لم يعين مؤرخو الترك أى المحدثين صاحب هذا التجديد محمد الأول الملقب بجلبى أو محمد الثانى الملقب بالفاتح ، أما عن استخدام رسم الهلال والنجمة فيرجع إلى عهد السلطان سليم الأول وإن كنا نجد النجمة ليست بداخل الهلال كما يظهر ذلك على يرق يحمل اسمه وروى عن تاريخ إضافة النجمة داخل الهلال أن ذلك كان زمن السلطان سليم الثالث (١٢٠٣هـ - ١٢٢٢هـ / ١٧٨٩ - ١٨٠٧م) وكان للنجمة خمسة أطراف حتى أوائل القرن (١٣هـ / ١٩م) لم جعل لها ثمانية كتجمة فينوس والنجمة البيزنطية =

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بطبق من الخزف (٢٤٨)، من صناعة مدينة جناق قلعة يمكن تصنيفه ضمن هذه المجموعة . وهو يعتبر من الأطباق النادرة حيث يزدان برسم المدفع عثمانى ضخيم . وهذا الموضوع لم نشاهده مستخدماً من قبل فى أى من زخارف أطباق المجموعات الموجودة فى المتاحف العالمية الأخرى .

وقد قام الفنان برسم يمثل مدفع ثقيل فى وسط الطبق محمول على عجلات بداخلها شكل نجمة ذات ثمانية رؤوس (اتخذ العثمانيون هذه النجمة فى العلم السلطاني فى هذه الفترة) ويرتفع عند موخرة المدفع يبرق فى حين يوجد أسفل ماسورة مجموعة من القذائف (القنابل) موضوعة على هيئة هرم (لوحة ٧٠) .

ومثلت الأرضية على هيئة خطين يزينهما من أسفل أنصاف دوائر متقاطعة تنتهى بزخرفة النقط ، فى حين تزدان حافة الطبق بشريط زخرفى عريض يحصر بداخله ورقة نباتية محورة متكررة ويعتبر هذا الأسلوب من الأساليب المألوفة فى زخارف حواف الأطباق التى تنتسب إلى هذه المدينة

ونلاحظ أن الفنان قد أضاف على الرسم المدفع بعض رسوم أشجار السرو المحورة مما اكسب موضوعه نوعاً من الحيوية نتجت عن طريق المزج بين الأسلوب الواقعى والأسلوب المحور ، فضلاً عن أنها حققت عنصر التوازن مع البريق المنتصب عند المدفع . واستخدم اللون الأزرق فقط فى تنفيذ هذه الرسوم على أرضية ذات لون كريمى وذلك تحت طلاء زجاجى شفاف .

= وظلت كذلك إلى سنة (١٢٩٥هـ - ١٨٧٨م) .

راجع فى هذا الموضوع زكى (عبد الرحمن) د. الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل ، القاهرة ١٩٤٨ ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٢٤٨) مجموعة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم سجل ١٥٨٦٣ المقاسات : ٣٢، ٨ سم قطر المصدر مجموعة ورقة د. على باشا إبراهيم بتاريخ ١٩٤٩/٢/٢٨ . راجع خليفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة جناق قلعة لوحة رقم ٨ .

ولا شك أن استخدام الفنان لمثل هذا الموضوع في زخرفة الطبق السابق إنما يأتي انعكاساً لطبيعة الدولة العثمانية العسكرية ، واهتمامها بالمدفعية وصناعة المدافع الضخمة ، وربما تأثر الفنان في ذلك بأشكال المدافع العثمانية الضخمة التي كانت توجد بقلمة هذه المدينة (چناق قلعة) ، ومن المحتمل أيضاً أن يكون هذا الطبق قد صنع لأحد القواد العسكريين من (الطوبجية) بهذه القلعة في فترة النصف الأول من (القرن ١٣هـ / ١٩م) .

أطباق تزدان برسوم الكائنات الحية :

ترجع معظم أطباق هذه المجموعة إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٢هـ / ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ / ١٩م) ، واستخدم في عمل رسومها اللون البنفسجي المائل إلى السمرة ، واللون البرتقالي واللون الأصفر ، وفي بعض الأحيان اللون الأزرق اللازوردي ، وذلك على أرضية ذات لون كريمي في الغالب تحت طلاء زجاجي شفاف .

ويلاحظ بصفة عامة أن الأطباق المزدانة برسوم الكائنات الحية أقل في العدد من تلك التي ازدانت بموضوعات أخرى نباتية أو تجريدية أو معمارية وغيرها ، كما يستلفت النظر أيضاً أن كثير من هذه الرسوم يغلب عليها الأسلوب المحور ، وإن لم تخل في معظم الأحيان من الرشاقة والتعبيرية والجمال الفني الملحوظ .

وعادة ما تتمثل رسوم الكائنات الحية في رسم لحيوان أو طائر واحد أو زوجين من الطيور أو سمكة واحدة في وسط السطح الداخلي للآنية .

ويعتبر حيوان الزراف من أكثر الحيوانات التي وجدنا رسومها في خزف هذه المجموعة إذ نجده ممثلاً على ثلاثة أطباق كبيرة (٢٤٩) .

وعادة ما كان حيوان الزراف يرسم في وسط الإناء وهو مقيد بالحبال إلى جذوع الأشجار وخاصة أشجار السرو التي تظهر على جانبيه .

(٢٤٩) قامت Öney بنشر طبقين من هذه الأطباق 53 , 47 , Öney (G.), op. cit. من (مجموعة الكشك الصيني) ، كما قامت ماهر (سعاد) د. المرجع السابق ، لوحة رقم (١٧) بنشر طبق ثالث من (مجموعة متحف الجزيرة بالقاهرة) .

ورغم بساطة الخطوط التي استخدمها الفنان في رسم حيوان الزراف إلا أنه كان موفقاً إلى حد كبير في إظهار حركة الحيوان والتعبير السليم عن نسب جسمه .

أما رسوم الطيور فقد اتبع الفنان في رسمها في أغلب الأحيان طريقة خيال الظل (السلويت) ، وعادة ما كانت ترتبط رسومها بموضوعات أخرى . إذ نجدها ممثلة أحياناً على جانبي الأواني أو أشجار السرو أو الأفرع النباتية ، وفي أحيان أخرى تمثل على حافة الطبق حول زهرة مركزية كبيرة أو بحجم كبير بحيث تشغل منطقة وسط الطبق بأكملها .

ومن أبرز الطيور التي استخدمت في رسوم هذه المجموعة من الأطباق الطاووس ، وقد جاءت رسومها في معظم الأحيان بشكل جانبي وقد ارتفع ذيلها إلى أعلى بهيئة نصف دائرة ونلاحظ في بعض رسومها القرب من الطبيعة وفي البعض الآخر التحوير (لوحة رقم ٧١) وغالباً ما تحيط بها رسوم بعض العناصر النباتية من أوراق وأزهار .

ومن رسوم الكائنات الحية التي نجدها مستخدمة في زخرفة هذه المجموعة من الأطباق رسوم السمك ومعظمها يتسم بالتحوير وبساطه الخطوط .

ثانياً : القدور :

أنتجت مدينة جناق قلعة مجموعة من القدور ، تنسب الأنواع الجيدة منها إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٢هـ / ١٨م) والنصف الأول من القرن (١٣هـ / ١٩م) ، أما الأنواع الرديئة الصنعة والخشنة المظهر فأغلبها يمكن نسبته إلى فترة نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) وبداية القرن (١٤ / ٢٠م) وغالباً ما كانت هذه الأنواع المتأخرة تغطي بلون واحد فقط يتمثل إما في اللون الأصفر الداكن أو اللون البني أو اللون الأخضر .

وتتميز هذه القدور بصفة عامة بيدنها الكروي ، ورقابها القصيرة واتساع فوهاتها والتصاق مقابضها بالبدن أحياناً ، وخلوها من المقابض أحياناً أخرى .

وتزدان معظم هذه القدر برسوم نباتية من أوراق وأزهار نفذت باللون الأزرق اللازوردى واللون البنفسجى الداكن واللون الأصفر على أرضية ذات لون أصفر فاتح تحت طلاء زجاجى شفاف (٢٥٠).

وعادة لا تغطي الزخارف السطح الخارجى للقدر بالكامل حيث كان يترك القسم السفلى من البدن بدون زخرفة ، ويلاحظ أن هذه الزخارف بعضها يمثل أسلوب الزخرفة التقليدى المتبع فى تزيين أوانى هذه المدينة ، (لوحة رقم ٧٢) والبعض الآخر يحاكي الرسوم والزخارف النباتية المستخدمة فى خزف مدينة ازنيق .

ثالثاً : السلطانيات :

أنتجت مدينة جنناق قلعة أنواع مختلفة من السلطانيات خلال الفترة من منتصف القرن ١٢ هـ / ١٨ م وحتى نهاية القرن (١٣ هـ / ١٩ م) ، وأغلبها من النوع المتوسط الحجم ، ويتميز بعضها باشماله على غطاء كروى الشكل .

ويغلب على زخارف هذه السلطانيات استخدام الزخارف النباتية وأحياناً الرسوم الحيوانية والمناظر التصويرية ، وذلك باللون البنى واللون البرتقالى واللون الأخضر واللون الأزرق الشاحب على أرضية زبدية اللون تحت طلاء زجاجى شفاف ، وقد يستخدم أحياناً أسلوب الحز أو الإضافة فى عمل بعض هذه الزخارف (٢٥١).

رابعاً : الأباريق :

أنتجت مصانع الخزف بمدينة جنناق قلعة خلال فترة القرن (١٣ هـ / ١٩ م) أنواعاً مختلفة من الأباريق التى تنوعت أشكالها وتعددت أغراضها ويمكن تصنيف ودراسة هذه الأباريق على النحو التالى :-

(250) Öney (G.), op. cit., p. 57 .

(٢٥١) خطيفة (ربيع حامد) د. نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة جنناق قلعة . ص ٤١٠ - ٤١٦ لوحة رقم ١٣ ، ١٤ .

أباريق تنتهى رقابها برؤوس طيور محورة : صنعت المجموعة الكبيرة من هذه الأباريق فى فترة النصف الثانى من القرن (١٣هـ / ١٩م) ، مما يجعلنا نميل إلى الأخذ بذلك الإبريق الذى يتمى فى طرازه إلى نفس المجموعة والذى اقتناه متحف فيكتوريا والبرت فى عام ١٨٩٣م (٢٥٢) .

وتتميز هذه الأباريق ببدنها الكمثرى ، ورقابها الطويلة التى تنتهى بأشكال رؤوس طيور محورة وبمقابضها التى تمتد من البدن فى شكل مستقيم ثم تنثنى لتلتقى بالجزء العلوى لرقبة الإبريق ، وفى بعض الأحيان تأخذ المقابض الشكل المضفور ، ولهذه الأباريق فتحة أخرى خلف فتحة منقار الطائر تستخدم فى ملئ الإبريق بالماء ، وفى بعض الأمثلة يمتد منقار الطائر بهيئة تشبه الصنبور ويتراوح ارتفاع هذه الأباريق ما بين (١٥ - ٢٠ سم) بينما يتراوح قطرها ما بين (٧ - ٢٠ سم) .

وتغطى الزخارف رقبه الإبريق والبدن وعادة ما تتمثل فى أشكال الأفرع النباتية والزهور والوريدات التى مثلت وفق أسلوب فن الباروك ، واستخدم فى تنفيذها طريقتين :-

الطريقة الأولى : وهى طريقة الإضافة حيث نجد هذه الأشكال بارزة ومجسمة على سطح الإبريق وفى بعض الأمثلة نجد الوريدات الصغيرة تقوم مقام عيني الطائر .

الطريقة الثانية : وهى طريقة الرسم بالفرشاة باللون الأسود والبرتقالى بالإضافة إلى التذهيب الذى كان يستخدم حول الزخارف البارزة ، وفى حالات كثيرة كانت هذه الرسوم تنفذ فوق الطلاء .

وتخلو بعض النماذج فى هذه المجموعة من الزخارف ويكتفى بطلاءها طلاء ذى لون واحد ، ويعود معظمها إلى نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) .

أباريق تخص طائفة الدراويش البكتاشية : تعتبر هذه الأباريق من أكثر

(252) Öney (G.), op. cit., p. 59 .

أباريق جناق قلعة أهمية لما اشتملت عليه من زخارف وشارات وعبارات ذات صلة واضحة بطائفة الدراويش البكتاشية^(٢٥٣) ورموز طريقتهم ذات الصلة الواضحة بالطرق والمذاهب الشيعية ، ويعود أغلبها إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٣هـ / ١٩م) .

وتتمتاز هذه المجموعة من الأباريق بكبر حجمها إذ يتراوح ارتفاعها ما بين (٤٠-٤٧ سم) وقطرها عند القاعدة ما بين (٩-١٦ سم) ، وهى ذات قواعد مرتفعة وأبدان مستدقة ومقابض بسيطة متشعبة ، كما أن لها صنبور (بزياز) متسع يوجد فى خلفه فتحة أخرى تستخدم فى ملئ الإبريق .

وعادة ما تطلّى هذه الأباريق بطلاء ذى لون واحد يتمثل فى اللون البنى أو الأخضر أو الأصفر الشاحب وهو أكثرها شيوعاً ، فى حين استخدم التذهيب واللون البرتقالى والأسود والأبيض فى رسم العناصر الزخرفية وذلك فوق الطلاء.

أما الزخارف البارزة فتتمثل فى غطاء الإبريق الذى شكل بهيئة عمامة البكتاشية^(٢٥٤) إلى جانب تلك التى تغطى الرقبة والبدن أسفل (البزياز) وتشتمل على أشكال وريجات صغيرة ووشاح ونجم ذا ثمانية رؤوس ، وكتابة بالخط النسخى نصها « يا حسين كربلاء » أسفلها شكل لسيف بنصل مزدوج .

(٢٥٣) من أهم الطرق التى ساهمت فى قيام الدولة العثمانية حيث لعبت دوراً بارزاً فى نشأة الأنكشارية وقد أحاط أورخان (ثانى السلاطين) هؤلاء الدراويش بعنايته وانتشرت تكاياهم فى عاصمته بورصة ، وكان معظم روادها من المهاجرين . وتنسب هذه الطريقة إلى أحد الأولياء ويعرف باسم حاجى بكتاش يقال إنه ولد فى نيسابور ، وربما كانت وفاته عام ٧٢٨هـ - ١٣٢٧م) ، وينسب البكتاشية سلسلة طريقتهم إلى الأئمة الاثنى عشر ، وهى لذلك تعد من الطرق الشيعية انظر :-

عبد الدائم (نادر محمود) د. المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٢٥٤) اعتاد البكتاشية لبس غطاء رأس أبيض له اثنا عشر طرفاً بعدد الأئمة ويلبس شيخهم حولها عمامة خضراء . دائرة المعارف الإسلامية مادة بكتاش .

وتعتبر عمامة البكتاشية والنجم ذو ثمانية الرؤوس والسيف المندوج النصل^(٢٥٥) من الرموز التي تخص طريقة دراويش البكتاشية ، وتظهر هذه الرموز في لوحات البكتاشية حيث كانوا يربطون بينها وآل البيت برموزهم الشيعية مثل السيف ذو الفقار الذي يخص الإمام على ورسم العمامة البكتاشية ، وحجر التسليم الذي يرتبط عند البكتاشية بتسليم المريد لشيخه عند انضمامه للطريقة^(٢٥٦).

ونلمح أيضاً محاولة الفنان في الرمز إلى استشهاد الحسين في موقعة كربلاء عن طريق تسييل الألوان أسفل عبارة « يا حسين كربلاء » بطريقة تشبه الدماء المخضبة وذلك باللون البرتقالي القاتم .

وليس من المستبعد أن هذه الأباريق كانت تستخدم أثناء أداء بعض الطقوس التي كان يؤديها أصحاب هذه الطريقة والتي ظلت تلعب دوراً ملحوظاً في الحياة السياسية بتركيا العثمانية حتى مطلع القرن العشرين^(٢٥٧).

(٢٥٥) يعرف هذا السيف باسم ذو الفقار . وذو الفقار قد غنمه النبي صلوات الله عليه في وقعة بدر ثم ورثه الإمام على كرم الله وجهه وتوارثه الخلفاء العباسيون بعد ذلك ، وقد كان ذا حدين ولكنه مثل هنا وعلى لوحات البكتاشية وعلى بعض الأعلام العثمانية وله نصيلان راجع د: مرزوق (محمد عبد العزيز) د: المرجع السابق ص ١١٤ ، عبد الدايم (نادر محمود) . المرجع السابق ص ٤٦ .

(٢٥٦) عن لوحات حجر التسليم وماورد عليها من رسوم انظر : عبد الدايم (نادر محمود) : لوحة رقم ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ شكل (٧) Brige (J. K) The Bektashi Order of Der-vishes (Luzac's Oriental Religions Series, vol. 7 . London 1937 , pl . III 7 , 8 , 9 .

(٢٥٧) تميز هؤلاء الدراويش بالعقل والرأى من غيرهم من الدراويش ، وقد توفروا على الدراسات الفلسفية والسياسية والعلمية وكانت لديهم مواقف مع السلطان محمود الثاني صاحب الإصلاحات المدونة في التاريخ التركي (بالتقويمات) ، وانضم بعضهم إلى حزب الأحرار وتركيا الفتاة يوم ثار الترك على السلطان عبد الحميد مطالبين بالدستور سنة ١٩٠٨ فظهر كياسة وحسن سياسته ، انظر المصري (حسين مجيب) د: من أدب الفرس والترك ، القاهرة ١٩٥٠ ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

أباريق تنتهى رقابها برؤوس خيل مجنحة :

يعود هذا النوع من الأباريق إلى فترة نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ / ٢٠م) ، وهى تعتبر من أكثر الأنواع المتأخرة من خزف چناق قلعة التى وضع فيها عدم مراعاة الذوق الفنى ، والنظرة الأولى لهذه الأباريق تجعلنا نحس وكأنها تماثيل خشنة أكثر من كونها أباريق ، حيث تجمع فى زخارفها بين أشكال خيالية وغريبة ومتنافرة بطريقة تجعلها أشبه بقطعة من الفن الزخرفى المعروف باسم (grotesque) (٢٥٨) .

ويتراوح ارتفاع هذه الأباريق ما بين (٣٥ - ٥٠ سم ، وقطرها ما بين (٢٥ - ٣٥ سم) ، ويوجد فى مقدمتها وعلى جانبيها أشكال بارزة مجسمة بهيئة الزهور والوريدات والأوراق النباتية المحورة فى حين يوجد على جانبي البدن شكلان مجسمان بهيئة زهرة شقائق النعمان خصصا لوضع الزهور أو الشموع ، وتأخذ الرقبة شكل رأس جواد مجنح ، والمقبض هيئة ذيل هذا الحيوان ولهذه الأباريق فتحة عند بداية المقبض يملأ منها الإبريق بينما يقوم فم الجواد مقام الفوهة (لوحة رقم ٧٣) .

أباريق تزدان بزخارف مضافة بطريقة رأس المسمار (٢٥٩) : ترجع إلى نفس الفترة تقريباً ، وإن تميزت بصغر حجمها عن بقية الأباريق الأخرى إذ يتراوح ارتفاعها ما بين (٢٠ - ٣٥ سم) وقطرها ما بين (١٥ - ٢٥ سم) وتنوع أشكالها إذ يخلو بعضها من القواعد والمقابض ، والبعض الآخر له رقاب طويلة ، أو قصيرة ، واستخدم بعضها كصفارة مائية .

(٢٥٨) الجَرْتَسْكَ : قطعة من الفن الزخرفى تتميز بأشكال بشرية وحيوانية غريبة أو خيالية متناسجة عادة مع رسوم أوراق نباتية أو نحوها مما يحيل كل ما هو طبيعى إلى شىء غريب ومتنافر وخيالى وغير نموذجى . منير البعلبكي : المورد ط ١٩٨٥ بيروت ص ٤٠٢ .

(٢٥٩) تعرف هذه الطريقة باسم rivets head وتتم هذه الطريقة بأن تضاف قطعة من العجينة مناسبة فى حجمها رأس المسمار المراد استعماله إلى بدن الآنية قبل أن تجف تماماً ثم يضغط عليها برأس المسمار فتثبت وتأخذ شكل زهرة ماهر (سعاد) د . الفنون الإسلامية (القاهرة ١٩٨٦) ص ٢٠ .

وعادة ما تطلّى هذه الأباريق بطلاء ذى لون واحد إما أخضر داكن أو بنى داكن ، وتزدان بدنها بوريدات كبيرة وصغيرة منفذة بأسلوب بسيط وفقير حسب طراز الباروك .

أباريق تأخذ شكل الخاتم : صنع هذا النوع من الأباريق من أجل الغرض الزخرفى الجمالى أكثر منه للغرض الوظيفى ، إذ يبدو بدن الإبريق وقد شكل على هيئة خاتم الإصبع ، مرتكزاً على قاعدة مرتفعة ، وله مقبض بهيئة الثعبان الملف ، ورقبة قصيرة وفوهة متسعة ، وصنبور مستقيم قصير .

ويطلّى هذا النوع من الأباريق عادة بطلاء ذى لون واحد إما أصفر أو أخضر أو بنى ، وتزين بدن بعض الأمثلة أشكال أزهار وربيدات صغيرة بارزة^(٢٦٠) .

خامساً : الزهريات وآنية الزهور :

يرجع معظم ما أنتجه مدينة جنّاق قلعة من زهريات وأوانى للزهور إلى فترة نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) وبداية القرن (١٤هـ / ٢٠م) ، وهى تتميز بتعدد أشكالها فنجد منها ما اتخذ هيئة الشكل الكأسى وذات مقبضين وفوهة متسعة ، ومنها ما اتخذ هيئة الشكل الكمثرى وذات رقاب طويلة رفيعة وفوهة ضيقة .

وتزدان هذه الزهريات بزخارف مضافة بارزة بأسلوب الباروك ، أو بزخارف نباتية تعتبر تقليداً بسيطاً لزخارف خزف مدينة ازنيق ، وذلك باستخدام الألوان الأبيض والأسود والبرتقالى فوق طلاء ذى لون واحد . ومن أمثلتها زهرية تزدان برسوم أوراق مستننة بسيطة وزهور محورة وأشكال أهلة بداخلها نجوم^(٢٦١) .

سادساً : الزمزميات :

تدلنا الزمزمية الموجودة فى الكشك الصينى بمدينة استانبول^(٢٦٢) على أن الزمزميات الخزفية كانت من بين التحف الخزفية التى كانت تصنع فى مدينة

(260) Öney . (G.) op. cit., p. 61 .

(261) Öney (G). op. cit., pl. 92 , 93 , 94 .

(٢٦٢) يبلغ قطرها حوالى ١٦ سم وقامت بنشرها Öney (G.), op. cit., pl. 99 .

چناق قلعة ، وإن لم يكن إنتاجها بأعداد كبيرة مقارنة ببقية الأنواع التي اشتهرت بها هذه المدينة .

ويمكن تأريخ هذه الزمزية بفترة نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) وهي تزدان بزخارف قلبية بارزة تتمثل في شريط عريض يدور حول حافتها الخارجية يزينه فرع نباتي تخرج منه الأوراق النباتية والزهور ، في حين يوجد بوسط الزمزية زهرة تشبه النجمة ذات الثمانية رؤوس يحيط بها وريادات صغيرة ، وذلك تحت طلاء زجاجي ملون باللون البني الفاتح في حين استخدم اللون الأخضر الداكن والأصفر الشاحب في الرسوم (لوحة رقم ٧٤) .

وتذكرنا هذه الزمزية بالزمميات التي اشتهرت بصناعتها مدينة كوتاهية في فترة القرن ١٢هـ / ١٨م (لوحة رقم ٥٨) وإن كان هناك تشابه في الشكل ، إلا أننا نلاحظ اختلافاً في الأسلوب الزخرفي فبينما تبدو زخارف زمزية چناق قلعة وقد تأثرت بأسلوب فن الباروك ، نجد أن زخارف زمزية كوتاهية وقد غلب عليها الأسلوب النباتي المحور ، فضلاً عن اختلاف الأسلوب الصناعي المستخدم في تنفيذ الزخارف في كل منهما .

سابعاً : الشماعد والمباخر :

يعتبر إنتاج مدينة چناق قلعة من الشماعد والمباخر الخزفية من الأمور النادرة، إذ لم يصلنا منها سوى أمثلة قليلة نذكر منها شمعدان خزفي^(٢٦٣) يتكون من بدن مخروطي وعمود إسطواني يعلوه شماعة وقد طلى بطلاء زجاجي أخضر اللون ، والشكل العام لهذا الشمعدان يذكرنا بالشماعد السلجوقية والشماعد المملوكية التي صنعت في العصر المملوكي الجركسي ، والشماعد العثمانية التي ترجع إلى فترة القرنين (١٠ - ١١هـ / ١٦ - ١٧م) . ومن الجدير بالذكر أن صناعة الشماعد الخزفية كانت معروفة في العصر

(٢٦٣) يوجد هذه الشمعدان بالمتحف الأتولوجرافي بمدينة انقره ويبلغ ارتفاعه ١٩ سم وقطره ١٢ سم وهو من القطع الخزفية النادرة قوامت بنشرة . Öney (G.), op. cit., pl. 99 .

العثماني منذ وقت مبكر وقدر وصلنا نماذج عديدة منها معظمها من صناعة مدينة ازنيق^(٢٦٤) كما عرفت في مصر في العصر المملوكي حيث وصلتنا شماعة ضخمة مصنوعة من الفخار المظلي بالمينا^(٢٦٥).

وعن المباخر الخزفية من صناعة مدينة چناق قلعة نذكر مبخرة^(٢٦٦) ذات شكل إسطوانى ترتكز على قاعدة مرتفعة وتزدان بزخارف بارزة على الغطاء فقط، وقد طليت بطلاء زجاجى أخضر اللون، وتتسم هذه المبخرة من حيث الشكل بالبساطة وهى تختلف فى طرازها عن الأشكال المعروفة للمباخر العثمانية.

ثامناً : التماثيل :

انفردت مصانع چناق قلعة بإنتاج نوع خاص من الأواني بهيئة أشكال الحيوانات والطيور مثل الجمال والخيول والأسود، والديكة وغيرها، ولها أرجل طويلة، وفتحة فى ظهر الحيوان أو الطائر لوضع السائل^(٢٦٧) وهى تشبه بذلك أشكال الأواني المعدنية التى عرفت من أوروبا فى العصور الوسطى باسم اكوامايل^(٢٦٨) وهى أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر، وكان القسس يستعملونها فى غسل أيديهم عند قيامهم بصلاة القداس^(٢٦٩) (لوحة رقم ٧٥).

وتزدان هذه الأواني التى اتخذت هيئة التماثيل بزخارف مضافة بطريقة

(264) Carswell (J.), op. cit., pl. 70 , 98 .

(٢٦٥) يوسف (عبد الرءوف على) الخزف (ضمن كتاب القاهرة ، ص ٣٢٠ .

(266) Öney (G.), op. cit., pl. 100 .

توجد هذه المبخرة الخزفية بالمتحف الانتوجرافى بمدينة انقرة ، مقاساتها ٢٥ سم ارتفاع ، ٢٣ سم قطر .

(267) Lane (A.), op. cit., p. 66 .

(٢٦٨) محمد حسن (زكى) د. فنون الإسلام ص ٥١٢ .

(٢٦٩) ماهر (مجاد) د. الخزف التركى ص ٤٥ .

الباربوتين^(٢٧٠) وتستخدم فى تشكيل عين وفم وأنف الحيوان أو الطائر ، إلى جانب أشكال الوريدات الكبيرة التى تزين منطقة الصدر وعادة ما تطلّى هذه التماثيل بطلاءات ملونة باللون الأخضر والبني فى حين يضاف التذهيب وبعض لمسات من اللون البرتقالى المائل إلى الحمرة فوق الطلاء .

مدينة إستانبول (Istanbul) :

تعتبر مدينة استانبول من المراكز التى قامت فيها صناعة متأخرة للخزف بعد التدهور الذى أصاب مركز صناعتها الرئيسى فى مدينة ازنيق .

ففى النصف الثانى من القرن (١٣هـ / ١٩م) أنشئ مصنع فى منطقة القرن الذهبى لصناعة البورسلين ، وكان إنتاجه متأثراً بأسلوب البورسلين الفرنسى^(٢٧١) .

وتنوعت أشكال الأواني الخزفية التى كان ينتجها هذا المصنع إذ نجد من بينها الأطباق والقنينات والدوارق والفناجين وأطباقها والفناجين ذات الأغطية ، والسلطانيات وغيرها .

وازدادت منتجات هذا المصنع بزخارف نباتية محاكية للطبيعة بدرجة كبيرة ، وزخارف مذهبة بطريقة الروكوكو البارز الذى كان منتشرًا فى أوروبا فى ذلك الوقت ، وكان هذا المصنع يضع علامة خاصة على منتجاته الخزفية بالحروف العربية (أثر استانبول)^(٢٧٢) داخل منطقة بيضية الشكل مفصصة الحواف .

ولم يستطع هذا المصنع الاستمرار لفترة طويلة خاصة بعد أن وجد أن

(٢٧٠) عرف الصناع المسلمون طرقًا كثيرة لزخرفة الفخار مثل النقش والحفر والتجسيم بطريقة الباربوتين أو القرطاس ، والطبع بالأختام انظر الباشا (حسن) د. : المدخل إلى الآثار الإسلامية القاهرة ص ٢٥٠ وعادة ماتبت الخيوط المضافة بمثل هذه الطريقة بواسطة إبهام اليمن .

(271) Lane (A.), Later Islamic Pottery p. 66 .

(272) Ibid, Fig 24 .

منتجاته الخزفية غير قادرة على منافسة أواني البورسلين الأوربي والتي كانت تباع بأسعار زهيدة نتيجة لقلة التكلفة .

وفي نهاية القرن (١٣هـ / ١٩م) أمر السلطان عبد الحميد الثاني بإنشاء مصنع للخزف والبورسلين يكون مقره قصر يلدز ، وكانت منتجات هذا المصنع غاية في الدقة والجمال . ولكنها كانت لا تفي إلا بطلبات القصر ، وكان السلطان يقدم الكثير منها هدايا إلى السفراء وإلى ملوك أوروبا .

وكان هذا المصنع يضع على منتجاته الخزفية علامة باللون الأخضر مكونة من هلال ونجمة^(٢٧٣) ، ويمكن القول بأن إنتاج هذا المصنع يقف على قدم المساواة مع بورسلين أوروبا ، إلا أنه أغلق أبوابه عندما عزل السلطان محمد رشاد الخامس عن عرشه سنة ١٩٢٢ (٢٧٤) .

(٢٧٣) عن الهلال والنجمة راجع حاشية رقم ٢٤٧ .

(٢٧٤) ماهر (معاذ) د. الخزف التركي ص ٤٤ 67 Lane (A.) Later Islamic Pottery

الفصل الثانى

التحف المعدنية

الفصل الثانى

التحف المعدنية

على الرغم مما لقيته صناعة التحف المعدنية بصفة عامة والمشغولات الذهبية والفضية بصفة خاصة من تقدير ورعاية من قبل العديد من السلاطين والأمراء العثمانيين وغيرهم من كبار رجال الدولة ، وعلى الرغم أيضاً من احتفاظ كثير من المتاحف التركية وبعض المتاحف الأوربية بأعداد وفيرة من التحف المعدنية العثمانية ، إلا أنه من الملاحظ عدم وجود دراسات مبكرة تتناول موضوع التحف المعدنية العثمانية ^(١) على غرار تلك الدراسات التى تناولت الأوانى الخزفية والمنسوجات والسجاد العثمانى ، وفى اعتقادنا أن السبب وراء ذلك يرجع إلى مجموعة من العوامل الهامة وهى :-

العامل الأول : ويكمن فى أن التحف المعدنية العثمانية لم تحظ بإعجاب هواة جمع التحف وتجار العاديات بنفس القدر الذى حظيت به الأوانى الخزفية وقطع النسيج والسجاد العثمانى وذلك لفترة قد تزيد عن قرن من الزمان ، وينطبق نفس الأمر على الفنانين الذين كانت تستهويهم التحف الشرقية بصفة عامة فيرسمونها فى لوحاتهم .

العامل الثانى : ويتمثل فى أن معظم التحف المعدنية العثمانية الهامة وخاصة تلك المصنوعة من الذهب أو الفضة والمرصعة بالأحجار الكريمة ظلت حبيسة خزانات القصور والمتاحف العثمانية لفترة طويلة ولم تخرج إلى الضوء إلا منذ وقت قريب ، بالإضافة إلى وجود بعض التحف المعدنية العثمانية المتميزة فى حوزة أصحاب بعض المجموعات الخاصة سواء فى تركيا أو فى خارجها .

(١) من أهم الدراسات الحديثة التى تناولت موضوع التحف المعدنية العثمانية :-

- Raby (J.), Silver & Gold, Allan (J.), Copper, Brass & Steel
(Decorative Arts From Ottoman Empir, London 1982 .

- Bodur (F.) Türk Maden Sanat, (The Art of turkish Metalworking)
Istanbul 1987.

- Kürkman (G.), Silver Ottoman Marks, Istanbul 1996.

العامل الثالث : أن معظم الوثائق العثمانية المتعلقة بطوائف الحرفيين في مجال أشغال المعادن المختلفة لم ينشر منها حتى الآن إلا القليل .

وحتى يمكننا فهم الأدوار المختلفة التي مر بها فن صناعة التحف المعدنية خلال العصر العثماني وجدنا أنه من الأفضل تناول هذا الفن في البداية عند سلاجقة الأناضول (سلاجقة الروم) بشيء من الإيضاح والتفصيل إذ أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إغفال التأثير السلجوقي في مجال صناعة التحف المعدنية في العصر العثماني .

كان من الطبيعي أن يصاحب انتقال السلاجقة من إيران إلى بلاد الأناضول انتقال كثير من الأساليب الفنية والصناعية في مجال صناعة التحف المعدنية ، خاصة وأن سلاجقة إيران كان لهم شأن كبير في هذا الميدان .

ورغم قلة ما وصلنا من تحف وأشغال معدنية من عهد سلاجقة الأناضول مقارنة بتلك الأعداد الكبيرة التي وصلتنا من عهد سلاجقة إيران ، إلا أن هذه التحف كافية في مجموعها للتعرف على أهم مراكز صناعتها وأهم ما تميزت به من حيث الشكل وطرق الصناعة وأساليب الزخرفة .

وأول ما يمكننا ملاحظته على مراكز صناعة التحف المعدنية بالأناضول في العهد السلجوقي أن معظمها يقع في المنطقة الجنوبية والجنوبية الشرقية للأناضول ، ومن أهم هذه المراكز مدينة قونية ، وماردين ، حصن كيفا ، ديار بكر ، خربوط ، أرضروم و ارزنجان (٢) .

ومن الملاحظ أيضاً أن سلاجقة الأناضول أعطوا اهتماماً واضحاً لاستخدام معدن النحاس وخاصة سبيكة النحاس الأصفر (٣) وسبيكة البرونز (٤) - إلى جانب إقبالهم في نفس الوقت على استخدام المعادن النفيسة مثل الذهب والفضة والأحجار الكريمة .

(2) Bodur (F.) op. cit, p.68 .

(٣) تكون سبيكة النحاس الأصفر من النحاس + الزنك .

(٤) تكون سبيكة البرونز من النحاس + القصدير .

وتلقى المصادر التاريخية بعض الضوء على ذلك إذا يشير ابن البيبي في أكثر من موضع في تاريخه^(٥) إلى استخدام السلاجقة لآنية وتحف من الذهب والفضة مثل الأطباق الفضية والذهبية ، الأحزمة المرصعة ، التيجان المرصعة بالجواهر ، اللجام الذهبي ، التخت الذهبي المرصع بالجواهر ، وذلك في المناسبات المختلفة كالزواج والولائم والحفلات وعند استقبال الرسل الكبار .

وقد أنتج صناع التحف المعدنية في عهد سلاجقة الأناضول أشكالاً متنوعة من الأدوات والأواني المعدنية مثل الشماعد وغيرها من أدوات الإضاءة ، والمباخر والصدريات والصواني والسلطانيات والمرايا ومقابض ومطارق الأبواب وحليات الأقفال المعدنية والتماثيل فضلاً عن حليات العروش والخيم وقطع الحلى وغيرها .

واستخدم صناع المعادن في هذه الفترة أسلوب السحب والطرق وأسلوب الصب في القالب عند تشكيل هذه الأدوات والأواني المعدنية ، كما استخدموا في زخرفتها طرق وأساليب صناعية مختلفة مثل طريقة الحز والحفر ، طريقة التفريغ ، طريقة التكفيت ، طريقة الترميم بالذهب والفضة ، طريقة الزخرفة بالمينا ، والترصيع بالأحجار الكريمة .

أما العناصر الزخرفية على التحف المعدنية السلجوقية الأناضولية ، فقد تميزت بالتعدد والتنوع ، وهي تعكس بوضوح مدى حرص الصناع في معظم الأحيان على زخرفة وتغطية أسطح هذه التحف بشتى العناصر الزخرفية مثل الزخارف النباتية ، والزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، والزخارف الهندسية ورسوم الطيور والحيوانات ، ورسوم الكائنات الخرافية ، والمناظر التصويرية فضلاً عن الزخارف الكتابية بالخط الكوفى بأنواعه المختلفة إلى جانب خط الثلث ، وقد

(٥) ابن البيبي (ناصر الدين يحيى بن محمد) توفى عام ٦٨٤ هـ علاء الدين (محمد منصور) د. دراسة وترجمه ، القاهرة ١٩٩٤ ، الصفحات أرقام ١٨٧ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢١٥ وعلى الرغم من هذه الإشارات التي أوردها ابن البيبي إلا أن ما وصلنا من تحف معدنية أناضولية مصنوعة من الذهب والفضة قليل ونادر وربما كان يقصد ابن البيبي بالأطباق الفضية والذهبية ، الأطباق المكففة بالذهب والفضة أو المطلية بهذين المعدنين النفيسين .

تنوعت هذه الزخارف الكتابية ما بين الكتابات القرآنية ، والكتابات التسجيلية التي تشتمل على أسماء من صنعت لهم التحف وتواريخها ، وفي بعض الأحيان أماكن صناعتها وأسماء صناعها إلى جانب الكتابات والعبارات الدعائية .

وتتميز الشماعد السلجوقية الأناضولية بأنها تصنع عادة من البرونزاو النحاس وتكفت بالذهب والفضة ، وهي تذكرنا من حيث أشكالها بأشكال الشماعد الموصلية ، إذ أنها تتكون عادة من بدن اسطوانى قصير مقعر قليلاً من الجانبين ، ورقبة قصيرة ، وبيت شمعة يتميز باتساع قطره .

ولاتختلف أشكال حوامل الشماعد السلجوقية الأناضولية عن أشكال الشماعد السابقة الذكر فيما عدا خلوها من الرقبة وبيت الشمعة .

ومن أمثلة الشماعد السلجوقية الأناضولية شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ^(٦) (لوحة رقم ٧٦) يزين بدنه أربع دوائر تشغلها مناظر تصويرية تمثل إما فى منظر صياد يمتطى صهوة جواده ، ويحمل بيده اليسر طائر الصيد ، أو فى منظر شراب وذلك على أرضية من الزخرفة العربية المورقة ، ويتخلل هذه الدوائر الكبيرة دوائر صغيرة تشغله زخارف هندسية وأنصاف بخاريات يظهر به كائنان خرافيان متواجهان لأبى الهول .

ويزين رقبة الشمعدان شريط من الكتابة المنتهية برءوس آدمية يتخلله دوائر يظهر بها الكائن الخرافى المعروف باسم (عروسة البحر أو السرينه) ويحيط بهذا الشريط إطاران من الزخرفة الجزاجيه ، أما بيت الشمعة فيزينه شريط من الكتابة يشبه الشريط السابق يتخلله دوائر يظهر بها زخرفه الشمس المشعة ، ويحيط بهذا الشريط إطاران من الزخرفة المجدولة .

ومن أمثلة حوامل الشماعد حامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة

(6) Bodur (F.), op. cit, pl. A. 29 .

يلاحظ أن الذهب استعمل من تكفيت شمعدان سلجوقى اناضولى يشبه الشمعدان السابق الى حد كبير Ibid pl. A. 27

(لوحة رقم ٧٧) (٧) يزين بدنه شريط كتابي محصور داخل مناطق مستطيلة يتخلله دوائر مفصصة كبيرة يظهر فيها رسوم أشخاص يرتدون الأزياء التركية في أوضاع مختلفة ، ودوائر صغيرة بداخلها وريدات ، وذلك على أرضية من الزخارف النباتية وأزهار اللوتس .

ومن أمثلة أدوات الإضاءة المعدنية السلجوقية ، مصباح من البرونز شكل بهيئة تشبه أشكال المشكاوات الزجاجية (٨) ، استخدم في زخرفته أسلوب التفريغ والتمويه بالذهب .

وتزدان رقبة هذا المصباح بشريط كتابي بخط الثلث يتضمن بعض الآيات القرآنية (٩) وتاريخ الصنع سنة (٦٧٩ هـ / ١٢٨٠ م) ومكان الصناعة مدينة قونية (١٠) ويغشى بدن هذا المصباح زخارف عربية مورقة من طراز الرومي غاية في الدقة والإبداع الفني يتخللها ثلاث رؤوس ثيران بارزة .

ونجد أسلوب التفريغ مستخدماً في هذه الفترة أيضاً في تنفيذ زخارف مصباح من البرونز (١١) يتخذ هيئة مكعب يعلوه قمة هرمية الشكل ، يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثاني من القرن (٧ هـ / ١٣ م) يرجح أن يكون من صناعة مدينة قونية ، ويتخلل زخارفه كتابة تشير إلى اسم الصانع نصها «عمل حسن بن علي» .

ويزين هذا المصباح البرونزي وحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز

(7) Bodur (F.), op. cit, pl. A26.

(٨) يبلغ ارتفاعه ٢٠ سم وقطر بدنه ٦٠ سم محفوظ في متحف الشعوب والسلالات بالقاهرة .
Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Resim 132.

(٩) تتضمن هذه الكتابة خمسا وثلاثين آية من سورة النور .
(١٠) تعتبر مدينة قونية من أهم مراكز صناعة التحف المعدنية في عهد سلاجقة الأناضول وخاصة التحف ذات الزخارف المفرغة والمموه بالذهب ، وهذه المصباح صنع من أجل جامع أشرف أو غلوفى بإيشهر ، ويشير إعلان آبا إلى أن هذا المصباح صنع بيد فنان من نصيبين في مدينة قونية في سنة (٦٩٩ هـ / ١٢٩٩ م) ، إعلان آبا (لوقطاي) ، المرجع السابق ص ٢٦٨ .
(11) Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Resim 134 .

الرومي وزخارف هندسية يتخللها دوائر ومثلثات بداخلها وريدات ، إلى جانب تمثيل شكل زوج من السباع مثلاً في وضعه سير وقد رفع كل منها قدمه اليمنى من حين يثنى ذيله خلف ظهره وذلك داخل منطقتين مربعتين أعلى البدن المكعب .

أما المباخر السلجوقية الأناضولية (المجامر) فنجد منها ما اتخذ الشكل الكروي أو الشكل المخروطي الذي يشبه عمارة الأضرحة السلجوقية المغطاة بقباب مخروطية . ومن أمثلتها مبخرة من النحاس^(١٢) ذات شكل كروي تزينها زخارف نباتية وكتائية بالخط الكوفي وأشكال حيوانات نفدت على أرضية مفرغة ، ومبخرة من البرونز^(١٣) ذات بدن سداسي الأضلاع يتوجه غطاء هرمي مضلع ، وتبدو هذه المبخرة التي ازدانت بالزخارف العربية المورقة المفرغة من طراز الرومي وكأنها نموذج مصغر لشكل الضريح السلجوقي بكافة عناصره وتفصيله المعمارية .

ومن أدوات المطبخ المعدنية وصلنا صدرية من البرونز^(١٤) نفدت زخارفها بأسلوب الحز والحفر (لوحة رقم ٧٨) يزين جوانب سطحها الخارجي يزين السطح الخارجي شريط كتابي بخط الثلث يتخلله ست دوائر تشغلها زخارف نباتية ، كما يزين السطح الخارجي للحافة العريضة للصدرية شريط كتابي آخر بالخط الكوفي تتخلله دوائر صغيرة تشبه تلك التي تزين الشريط السابق ، في حين يزدان الجزء الأوسط للسطح الداخلي للصدرية بدائرة يظهر بها ثلاثة كائنات خرافية متتابعة لأيى الهول على أرضية من الزخارف النباتية .

ويلاحظ أن الجزء الأوسط للسطح الخارجي لهذه التحفة يزدان بدائرة يظهر بها أشكال طيور جارحه ذات أجنحة طويلة .

وسلطانيه من البرونز المموه بالمينا تحمل اسم الملك الارتقي ركن الدين داود من حصن كيفا (٥٠٨ - ٥٣٩ هـ - ١١١٤ - ١١٤٤ م) وتعكس الرسوم

(١٢) خلفه (ربيع حامد) د. والعناصر للمعماريه ودورها في مجال زخرفه الفنون التطبيقية العثمانية ص ١٠٢ لوحة رقم ٢٥ .

(13) Erginsoy (ü) Maden Sanatı, Anadolu Selçuklu, Resim 133 .

(14) Bodur (F.) op.cit pl. A 28 .

والمناظر التصويرية التي تزينها بعض التأثيرات البيزنطية (١٥) .

ومن هذه الأدوات مجموعة من الهاونات المصنوعة من البرونز والنحاس اتخذ بعضها هيئة الشكل المنشوري أو المستدير . وغالبا ما تتخذ مقابضها شكل حلقات مستديرة وأحيانا تزينها رسوم نباتية محفورة وأشربة من الكتابات بالخط الكوفي أو بخط الثلث ، وأشكال رءوس حيوانات بارزة ومعظم هذه الهاونات من صناعة ماردين وخربوط .

ومن التحف المعدنية التي ازدهرت صناعتها في عهد سلاجقة الأناضول المرآيا المعدنية ، والتي كانت تصنع عادة من البرونز أو النحاس ، وتتخذ هيئة قرص ولها مقبض مستقيم ، ويزين ظهورها في الغالب بواسطة الحفر أو الصب أشربة كتابية بالخط الكوفي أو بخط الثلث بالإضافة إلى الزخارف الهندسية والنباتية وأشكال الكائنات الحية والخرافية (١٦) .

كما شاع في عهد سلاجقة الأناضول عمل مقابض ومطارق الأبواب وكذلك حلقات الأقفال المعدنية من سبيكة البرونز أو النحاس .

وغالبا ما كانت هذه الأدوات تشكل بهيئة الحيوانات والطيور والكائنات الخرافية ومن أمثلتها مقبض برونزي على شكل رأس ثور (١٧) ، ومطرقة باب من البرونز على شكل تنيين تشابكت أرجلهما الأمامية وينتهي ذيل كل منهما بهيئة رأس طائر وبين رأسهما شكل رأس أسد (١٨) ومن حلقات الأقفال المعدنية حلقات من البرونز شكلت كل منها بهيئة إبريق له مقبض واحد أو مقبضان وقاعدة مرتفعة (١٩) (لوحة رقم ٧٩) ، وأخرى من النحاس شكلت بهيئة وعل

(١٥) رابيس (تلمار) السلاجقة ، ترجمه لطفى النخوري ، إبراهيم الداغوقى ، بغداد ١٩٦٨ لوحة رقم ٤٤ .

(16) Bodur (F.) op.cit, pl, A25, A30, A33 .

(١٧) رابيس (تلمار) للرجع السابق لوحة رقم ٣٠ .

(18) Erginsoy (ü) Maden sanatı, Resim 141.

(19) Bodur (F.), op. cit, plA 22 .

وكتب عليها بخط الثلث عبارة «العز الدائم»^(٢٠) .

وقد عرفت فى هذه الفترة أيضاً صناعة التماثيل المعدنية ، وكانت فى الغالب تشكل بهيئة الحيوانات أو الكائنات الخرافية ، ومن أمثلتها تماثيل صغيرين من البرونز شكلاً بهيئة ابن أوى^(٢١) وتمثال من البرونز شكل بهيئة الكائن الخرافى أبى الهول^(٢٢) .

ومن الحليات المعدنية السلجوقية النادرة وصلنا حلية من البرونز شكلت بهيئة عقد نصف مستدير ، تزدان بمنظر تصويرى يتألف من شخصين فى مجلس شراب وطعام ، مثلاً وهما يجلسان الجلسة الشرقية ويرتديان الملابس التركية الطراز ، وقد أمسك أحدهما بكأس فى يده بينما يمسك الآخر فى يده بثمره^(٢٣) (لوحة رقم ٨٠) .

وفصل بين الشخصين طبقان من أطباق الفاكهة ، يبدو العلوى منهما وكأنه معلق فى الهواء ، ويذكرنا هذا المنظر التصويرى بأسلوب المدرسة العربية فى التصوير وخاصة أسلوب المدرسة المملوكية فى العصر البحرى والتى تأثرت بأسلوب المدرسة السلجوقية فى التصوير .

ويحيط بهذا المنظر التصويرى شريط من الكتابة الدعائية بالخط الكوفى نصها «السلام ، السلامة ، السعادة ، اليمن ، البركة» .

ويلاحظ أن زخارف هذه الحلية قد تم عملها بواسطة القالب ، ثم طليت بعد ذلك بالذهب ، ورصعت فى مركز العقد بفص من العقيق الأحمر . ومن المرجح أن تكون هذه الحلية من صناعة مدينة أرضروم وأنها كانت تشكل جزءاً من حلية عرش .

أما الحليات السلجوقية التى صنعت من الفضة أو من الذهب فهى قليلة ،

(20) Bodur (F.), op. cit., pl. A 23 .

(21) Ibid pl. A 12 .

(22) Erginsoy (İ) Maden Sanatı, Resim 142 .

(23) Bodur (F.) op. cit, pl A, 15 .

ومن أمثلتها مشبك أو ابزيم حزام من الفضة المموهة بالذهب تزدان بأشكال كائنات خرافية داخل دوائر تتمثل في النسر ذي الرأسين وأبي الهول . ويرجح أن تكون هذه الحلية قد صنعت لشخص ذي مكانة مرموقة في مدينة ديار بكر في فترة الحكم الارتقى خلال النصف الأول من القرن (٧هـ / ١٣م) ^(٢٤) .

ومن أمثلتها أيضا مشبك حزام ذهبي بأشكال كائنات خرافية مجنحة بهيئة الأرناب والنسور على أرضية من الزخارف النباتية ، ينسب إلى زوجة السلطان كيسخرو الثاني (٦٣٤ - ٦٤٤ هـ / ١٢٣٦ - ١٢٤٦م) ^(٢٥) .

التحف المعدنية في العصر العثماني :

أولاً : من حيث المواد الخام :

استخدم صناع المعادن في العصر العثماني أنواعاً مختلفة من المعادن والفلات والسبائك في تشكيل وزخرفة التحف المعدنية ، وأن تركز اهتمامهم بصورة واضحة في استخدام معادن النحاس والذهب والفضة والحديد .

واحتل معدن النحاس وخاصة سبيكة النحاس الأصفر مركز الصدارة لدى العثمانيين في صناعة الأواني والأدوات المعدنية ذات الاستخدام اليومي ، ويرجع السبب في إقبال العثمانيين على هذا المعدن إلى وجود معدن النحاس بوفرة في منطقة الأناضول ^(٢٦) حيث ظلت مناجم النحاس تستغل دون توقف حتى منتصف القرن (١٣ هـ / ١٩م) ^(٢٧) .

أما البرونز والذي تتكون سبيكته من (النحاس + القصدير) فيأتي استخدامه في المرتبة الثانية بعد النحاس ، وإن كان من الملاحظ تناقص أعداد التحف المصنوعة

(24) Erginsory (ü) Maden Sanati . Resim 131 .

(٢٥) رليس (تلمار) للمرجع السابق ، لوحة ٤٥

(26) Allan (J.) op. cit., p33 .

(27) Bodur (F.) , op. cit, p.. 70 .

من البرونز في العصر العثماني بصفة عامة ، وربما يرجع السبب في ذلك إلى نقص القصدير في منطقة الأناضول حيث أنه كان يؤتى به من أوروبا (٢٨) ، ولعل ذلك يفسر لنا سبب إقبال العثمانيين على استخدام النحاس النقي نسبياً أو سبيكة النحاس الأصفر في عمل كثير من التحف المعدنية .

وإذا كان القصدير قد استُخدم بشكل قليل في مكونات السبائك التي كانت تصنع منها التحف المعدنية العثمانية إلا أننا نجده يستخدم بكثرة في طلاء الأواني النحاسية (٢٩) ، ومن المعادن النفيسة التي لعبت دوراً هاماً في صناعة التحف والمشغولات المعدنية العثمانية ، معدن الذهب ، ومعدن الفضة ونستطيع أن نتبين أهمية هذه المعادن في البلاط العثماني منذ وقت مبكر خاصة بعد نجاح الاتراك العثمانيين في الاستيلاء على منطقة البلقان المعروفة بوفرة مناجم الذهب والفضة وخاصة مناجم الفضة في منطقة (نوفوبردو - Novo Brdo) في عهد السلطان محمد الفاتح سنة ١٤٥٥ م .

كذلك لا يمكن إغفال أهمية الغنائم والكنوز التي استولى عليها السلاطين العثمانيون خلال حروبهم في الشرق والغرب باعتبارها مصدر هام من مصادر الذهب والفضة . فعقب فتح القسطنطينية ٨٥٧هـ / ١٤٥٣م) في عهد السلطان محمد الثاني ، ثم الاستيلاء على كثير من محتويات خزائن الكنائس الضخمة ، كما تشير المصادر التاريخية إلى الغنائم الكثيرة التي حصل عليها هذا السلطان أثناء حروبه مع الاق قيونللو بعد موقعه تركان سنة ٨٧٨هـ / ١٤٧٣م) وقد ذكر أحد المعاصرين لهذه الحملة العسكرية إلى وجود أواني ذهبية بين محتويات هذه الغنائم (٣٠) .

وفي عهد السلطان سليم الأول تم نقل كثير من الغنائم إلى مدينة

(28) Allan (J.) op. cit, p. 33 .

(٢٩) كان القصدير يستخدم في طلاء أواني الطبخ والطعام النحاسية حيث ينتج عن استخدامه تكون طبقة تكسب الآنية مظهر الأواني الفضية وفي نفس الوقت تحمي من التأثير السمي للنحاس النقي المستخدم في عمل هذه الأواني .

(30) Raby (J.), Silver & Gold, p. 18 .

القسطنطينية سواء من مدينة تبريز عقب هزيمة الصفويين في سنة (٩٢٠هـ / ١٥١٤م) ومن مدينة القاهرة عقب هزيمة المماليك في سنة (٩٢٣هـ / ١٥١٧م) وقد اشتملت هذه الغنائم على الذهب والفضة وغيرها من التحف والأسلحة النادرة والشمينة^(٣١) . وعلى الرغم من أن الدولة العثمانية دولة سنية المذهب إلا أنه من الملاحظ وجود نوع من البذخ في استخدام الذهب والفضة ، مما قد يتنافى مع التعاليم الدينية الإسلامية .

وربما يرجع السبب في ذلك الأمر إلى حب الأتراك ولعهم الشديد بالزينة والتأنق ، إذ عرف عن كثير من سلاطين الدولة العثمانية حبهم للمشغولات الذهبية والفضية ، بل وتعلم بعض منهم فن الصياغة على يد بعض الصناع اليونان أو الأرمن ، ومن هؤلاء السلاطين السلطان سليم الأول والسلطان سليمان القانوني الذي تعلم في صياغة الذهب أثناء فترة أمارته بمدينة طرابزون^(٣٢) على يد صانع ماهر من اليونان يسمى «قسطنطين» وتذكر المصادر التاريخية أيضاً أن هذا السلطان قام ببناء ورشة لصياغة الذهب بمدينة استانبول^(٣٣) .

والجدير بالذكر أن طائفة الصياغ والجوهرجيه قد لعبت دوراً مهماً في حياة البلاط العثماني منذ عهد السلطان محمد الثاني وسوف نتناول ذلك بالتفصيل في حينه .

ومن المعادن الهامة التي عرفها صناع المعادن في العصر العثماني الحديد وخاصة الحديد الصلب الذي يعرف بالفولاذ ، وكان يستخدم بصفة أساسية في صناعة السلاح مثل المدافع والسيوف والخناجر والدروع والخوذات وغيرها .

(٣١) خلفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة في مجال صناعة التحف المملوكية . ص ٥٦ .

(32) Kürkman (B.), op. cit, p. 73 .

(33) Raby (J.) silver & Gold P. 20 .

وكان السلطان سليم الأول قد أقام من قبل داراً لفحص المشغولات الفضية والذهبية بمدينة استانبول .

ثانيا : الطرق الصناعية :

استخدام صناعات المعادن فى العصر العثمانى معظم الأساليب والطرق الصناعية المعروفة فى تشكيل المعادن وزخرفتها ، وإن كان من الملاحظ اهتمامهم بأساليب معينة دون غيرها .

ففى مجال تشكيل المعادن نجدهم يستخدمون طريقة السحب والطرق ومايرتبط بها من عمليات أخرى فرعية ، إلى جانب استخدام طريقة الصب (السابكة) فى القوالب وخاصة الصب فى القوالب الرملية .

أما الأساليب الصناعية التى استخدمت فى إحداث الزخرفة على التحف المعدنية العثمانية فيمكن دراستها على النحو التالى :

طريقة الحز والحفر : (٣٤)

استخدمت طريقة الحز فى زخرفة التحف المعدنية العثمانية منذ وقت مبكر وخاصة فى تنفيذ زخارف الأرضيات النباتية والزخارف العربية المورقة (الأرايسك) وكذلك الزخارف الكتابية والهندسية ، أما طريقة الحفر فلم تكن من الطرق الشائعة إذ يلاحظ أنها لم تستخدم بكثرة فى زخرفة التحف المعدنية العثمانية .

طريقة الطلاء والتمويه بالذهب والفضة : (٣٥)

تعتبر طريقة الطلاء أو التمويه بالذهب والفضة إحدى الطرق التى استخدمت على نطاق واسع فى أشغال المعادن فى العصر العثمانى ، وقد مال العثمانيون إلى استخدام هذه الطريقة بشكل كبير ، ويعتبر النحاس من أكثر المعادن ملائمة

(٣٤) يختلف الحز عن الحفر فى ناحيتين الأولى أن الحز يتم عمله بالأيدي مباشرة دون الدق على أقلام الحفر والأمر الثانى أن الحز يحدث انخفاضاً فى سطح المعدن ولا يزيله ، بينما الحفر يعمل على طرد سلخات رقيقة من المعدن .

(٣٥) أشار إلى هذا الأسلوب الصناعى كل من الهمداني فى القرن (١٠م) والبهراني فى القرن (١١م) وأبو القاسم القاشاني فى القرن (١٣م) كما أخرجت الحفائر التى تم القيام بها فى مدينة نيسابور بعض الأواني النحاسية وسروج وأحزمة للجياد مصنوعة من النحاس المطلى بالذهب كما عرف هذا الأسلوب فى عهد سلاجقة الأناضول فى القرن (٧ هـ / ١٣م) وأيضاً فى أواخر

للتمويه بعد الفضة ، وكان العثمانيون يطلقون على النحاس المطلى بالذهب «التومباك» .

ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب لم يكن جديداً على صناع المعادن في العصر العثماني إذ سبق وأن عرف عند سلاجقة الأناضول^(٣٦) ، ويعتبر استخدامه في العصر العثماني امتداداً لاستخدامه في العصر السلجوقي .

وتستخدم طريقة الطلاء بالذهب أو الفضة لغرضين الأول جمالي والثاني وظيفي وهو حماية البنية الداخلية للمعدن حيث يكون معدن الطلاء غالباً أكثر مقاومه للتآكل من المعدن المطلى تحته .

وتعكس التحف المعدنية العثمانية التي زخرفت بهذه الطريقة من مصاييح معدنية وطسوت وشماعد وسلطانيات وقوارير وأباريق وقماقم مدى انتشار هذا الأسلوب في زخرفة المعادن العثمانية ، ولم يقتصر استخدام هذه الطريقة على زخرفة التحف المعدنية النحاسية أو الفضية ذات الصفة المنقولة فقط ، بل نجد يستخدم أيضاً في زخرفة التحف النحاسية ذات الصفة الثابتة ومن أمثلتها الأبواب المصفحة بجامع السلليمانيه (٩٦٥هـ / ١٥٥٧م) والمدفأة بالحجرة الملحقة بجوسق السلطان مراد الثالث بقصر طوبقاي .

طريقة التفريغ أو القطع :

تعتبر طريقة التفريغ^(٣٧) من الطرق المفضلة لدى صناع المعادن في العصر العثماني ، ويتم الحصول على الزخارف المفرغة إما عن طريق تفريغ الزخرفة بواسطة آلة حادة يطرق عليها أو بواسطة الصب في القالب .

وقد استخدمت طريقة التفريغ على نطاق واسع في زخرفة أدوات الإضاءة المعدنية العثمانية وخاصة المصاييح التي اتخذت هيئة المشكاوات الزجاجية ،

العصر للملوكي (٩٦٥هـ / ١٥٥٧م) في مصر والشام .

(٣٦) راجع حاشية رقم ٨ .

(٣٧) استخدام أسلوب التفريغ في زخرفة كثير من التحف المعدنية في عهد سلاجقة الأناضول ويعتبر

بالإضافة إلى التناير والمباخر ذات الأغصان النصف كروية ، والواقع أن استخدام هذه الطريقة الزخرفية في التحف السابقة كان يخدم الغرض الوظيفي إلى جانب الغرض الزخرفي والجمالي .

كما استخدمت هذه الطريقة أيضاً في بعض التحف كأسلوب زخرفي مشترك مع طرق أخرى ، حيث نجدها تستخدم في زخرفة مقابض وقواعد الأواني والحلقات البارزة التي تزين أهدان المباخر ، وفي بعض أجزاء الأسلحة مثل السيوف والخناجر والأطبار .

بالإضافة إلى ذلك فقد استخدم أسلوب التفريغ في عمل الحلقات المعدنية أعلى قمم المآذن والقباب ، وفي التغطيات المعدنية والأبواب المصنوعة بالمنشآت المعمارية العثمانية .

طريقة التكفيت :

على الرغم من استخدام هذه الطريقة منذ وقت مبكر في زخرفة المعادن العثمانية إلا أن هذه الطريقة لم يكتب لها الشروع في زخرفة أشغال المعادن العثمانية وخاصة تلك المصنوعة من النحاس .

ومن التحف المعدنية العثمانية المبكرة التي استخدم في زخرفتها طريقة التكفيت صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة (٢٨) ، تشمل على كتابة بخط الثلث تتضمن اسم السلطان مراد الثاني (٨٢٥هـ / ١٤٢١م / ٨٥٥هـ / ١٤٥١م) وبعض ألقابه .

والنظرة الأولى لهذه الصدرية من ناحية الشكل والزخارف والأسلوب الصناعي تؤكد أنها من عمل صانع مملوكي ، وقد رجح جيمس آلن (Allan J.) ذلك مفترضاً أن تكون هناك مجموعة من صناع المعادن المماليك قد أقامت لها ورشة (مصنع صغير) في مدينة بورصة في عهد السلطان مراد الثاني ، وأن هؤلاء

(٢٨) خليفه (ربيع حاندا) د. تثيرات مملوكية عثمانية متبادلة في مجال صناعة التحف المعدنية لوجه رقم ١١ ب .

الصناع كانوا يقومون بصنع التحف المكففة وفقاً للأسلوب المملوكي ، وإن إنتاج هذا المصنع كان مخصصاً للاستخدام الملكي وللتصدير^(٣٩) .

وإن كنا نرجح أن تكون هذه الصدرية قد عملت خصيصاً للبلاط العثماني ، وأنها كانت ضمن الهدايا التي حرص سلاطين المماليك على إرسالها إلى سلاطين الدولة العثمانية في المناسبات المختلفة لاسيما وإن هذه الهدايا كانت في الغالب تتضمن تحفاً مكففة بالذهب والفضة^(٤٠) .

ويذكر أحمد فريدون في هذا الصدد أنه في ٢٠ ذي الحجة سنة ٨٤٣هـ أرسل جقمق قاصده أحمد بن الطاهر حاملاً الرد على الرسالة التي كان السلطان العثماني مراد الثاني قد بعث بها إليه وقد ضمت التحف والهدايا التي صاحبت الرسالة سيوفاً وخوداً ودروعاً واطباراً مكففة بالذهب والفضة^(٤١) .

ولا يعني ترجيحنا السابق أن منطقة الأناضول لم تعرف استخدام هذا الأسلوب الصناعي في زخرفة التحف المعدنية والذي كان منتشراً في مصر والشام في العصر المملوكي ، فقد عرفته خلال عهد سلاجقة الأناضول في القرن (٧ هـ / ١٣ م) كما عرفته خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين (١٤ ، ١٥ م) وخاصة في منطقة شرق وجنوب الأناضول .

ولكن يبقى التساؤل الأكثر أهمية وإثارة للاهتمام متمثلاً في هل قدر لأسلوب التكفيت أن ينتشر غرباً وأن يصل إلى مدينة بورصة ومدينة استانبول ؟ للإجابة على هذا التساؤل ينبغي في البداية أن نحدد نوعية معادن التحف

لوحه رقم ١ ، أ ، ب .

(39) Allan (J.), Copper, Brass & Steel. P. 36 .

(٤٠) خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة في مجال صناعة التحف المعدنية ص ٥٤ .

(٤١) المرجع نفسه ص ٥٤ أورد هذه التحف أحمد فريدون ت ٩٩٩ هـ / ١٥٨٣ م منشآت الملوك والسلاطين ، مخطوط بمكتبه طوبقاني سراي رقم R 1960 ورقة ٣٠٨ ونقلها عنه متولى (أحمد قزاق) د. الفتح العثماني للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة ،

التي زخرفت بالتكفيت ، وأن نفرق بين المعادن النفيسة المستخدمة في عملية التكفيت .

إذ أنه من الواضح أن التحف المعدنية العثمانية التي صنعت من النحاس المكفت تعتبر قليلة جداً وأن الصناعات كان يفضلون استخدام طريقة الطلاء والتمويه بالذهب والفضة في زخرفتها أكثر من التكفيت .

أما التحف المعدنية العثمانية المصنوعة من الصلب وبصفة خاصة الأسلحة مثل الدروع والخوذ والسيوف والخناجر والأقفال فقد شاع في زخرفتها استخدام أسلوب التكفيت وبصفة خاصة خلال فترة القرنين التاسع والعاشر الهجريين (١٥ ، ١٦) .

ويعتبر استخدام الذهب في تكفيت هذه التحف هو الأكثر شيوعاً ، وفي هذه الحالة كنا نجد أسلاك الذهب تشكل وتدق على سطح الصلب الخشن .

وعادة ما كان التكفيت يستخدم في عمل الزخارف النباتية والزخارف العربية المورقة والكتابات القرآنية والتسجيلية على الأسلحة العثمانية .

ومن المثير أيضاً أن تصلنا من العصر العثماني بعض التحف المعدنية المصنوعة من الفضة المكفتة بالذهب^(٤٢) على الرغم من أن الفضة المكفتة بالذهب تعتبر من الاستخدامات النادرة جداً في العالم الإسلامي . والأصل في استخدامها في العصر العثماني غير مؤكد في الوقت الحال مثلها في ذلك مثل التكفيت بأسلاك سميكة من الذهب في الصلب .

طريقة الترصيع بالأحجار الكريمة والمينا :

أقبل صناعات المعادن في العصر العثماني على استخدام الأحجار الكريمة والنصف كريمة في ترصيع التحف المعدنية ، وخاصة أحجار الزمرد والياقوت

القاهرة ١٩٧٦ ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

(٤٢) من أهم أمثلتها مجموعة من الأقفال الفضية صنعت للكعبة الشريفة في عهد السلطان مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول ، واستخدم الذهب في تكفيت زخارفها الكتابية والنباتية .

والماس والفيروز والمرجان واللؤلؤ واليشم وغيرها ، وقد تنوعت مقاطع هذه الأحجار فمنها المربع ، والمستدير ، والمتعدد الأضلاع ، ومنها التي تأخذ شكل المعين .

وتمثلت هذه التحف المعدنية في الغالب في الأسلحة مثل الدروع ومقابض السيوف والخناجر والخوذ إلى جانب الزمزميات^(٤٣) والشماعد والأباريق المعدنية والمصنوعة من البللور الصخري والطسوت والصواني فضلاً عن الحلى والمصاغ ، والحليات المعدنية التي كانت توضع في عمام السلاطين^(٤٤) وتثبت بها مجموعة من الريش .

وتميزت طريقة الترصيع بالفصوص في العصر العثماني بأنها كانت تثبت في وضع مائل على سطح التحفة أو قطعة الحلى داخل بيوت تصنع من معدن التحفة نفسه ، ثم يقوم الصانع بعد ذلك بثنى حافة البيت على الفص لشيئته .

وفي بعض الأحيان يتم إحكام تثبيت هذه الفصوص عن طريق شعب صغيرة تشكل بهيئة تشبه بتلات الزهرة بحيث تصبح الأماكن المرصعة أشبه بالزهور التي على وشك التفتح ، وكان الصانع يقوم بالربط بين هذه الوحدات بأفرع نباتية دقيقة .

كما عرّف صناع المعادن في العصر العثماني استخدام المينا في زخرفة التحف المعدنية ، سواء المينا الشفاف أو المينا المعتمة ، وفي أحيان كثيرة كان الصانع يجمع في زخرفة التحفة بين طريقة الترصيع بالأحجار الكريمة وطريقة المينا .

وتعتبر مدينة استانبول في فترة القرنين (١١ - ١٢ هـ / ١٧ - ١٨ م) من

Allan (J.), Copper, Brass & Steel pl. 24 , 25 , 26.

(٤٣) شكلت بعض الزمزميات التي وصلتنا من العصر العثماني من الذهب أو البللور الصخري على هيئة الزمزميات الجلدية .

(٤٤) اشتملت كتب الحرف على معلومات هامة تتعلق بهذه الحليات الملكية وطريقة فكها وتنظيفها ، وبصفة خاصة الجواهر والأحجار الكريمة وأشارت إلى أن أشكالها تزيد على المائة ، راجع في ذلك خليفه (ربيع حامد) د. دراسة لمجموعة جديدة من صور الألبومات العثمانية (دراسات آثاره

أشهر مراكز صناعة المعادن المنزلة بالمتيا في ذلك الوقت ^(٤٥) وخاصة المشغولات الذهبية والفضية .

طوائف صناع المعادن في العصر العثماني :

يعتبر الحديث عن طوائف صناع المعادن في العصر العثماني من الموضوعات الصعبة تناول ذلك أن الوثائق المتعلقة بهذه الطوائف لم ينشر منها حتى الآن إلا القليل .

ولاشك أن هذه الوثائق تعتبر من المصادر الهامة التي تساعد في دراسة التحف المعدنية العثمانية لما تحويه من معلومات قيمة تتعلق باختصاص كل طائفة وأسماء أفرادها وجنسياتهم والأماكن التي كانوا يزاولون فيها أعمالهم ، بالإضافة إلى ذكرها لأسماء رؤساء هذه الطوائف ومهرة صناعاتهم ورواتبهم والعلاقة بينهم وبين البلاط العثماني .

طائفة الصياغ :

أنشأ السلطان محمد الفاتح في مدينة استانبول حيا لهذه الطائفة يعرف باسم حي الصاغة ^(٤٦) ، ويعتبر كتاب أوليا جلبي (سياحت نامه) من المصادر الهامة التي ألفت الضوء على طائفة الصياغ في العصر العثماني وخاصة طائفة صياغ الفضة بمدينة استانبول حيث أشار إلى أنها تعتبر واحدة من أكبر طوائف صناع المعادن ويهيمن عليها رئيس الطائفة ، وإن لها ورشة واحدة (مصنع) بمدينة استانبول وثلاثة آلاف حانوت يعمل فيها خمسة آلاف شخص ^(٤٧) .

وذكر أوليا جلبي أن أول رئيس لطائفة صياغ الفضة في عهد السلطان محمد الفاتح شخص يدعى ناصر بن عبدالله وأن تربته في مدينة عدن باليمن ^(٤٨) .

(٤٥) مزروق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥٥ .

(46) Raby (J.), op. cit, p. 20 .

(47) Kürkman (G.) op. cit p. 73 .

(48) Ibid, p. 73

كما ورد في أحد سجلات رواتب القصر العثماني المؤرخة في نهاية سنة ١٥٣٠م وبداية سنة ١٥٤٠م بعض القوائم التي تضم أسماء بعض الصياغ الذين عملوا في عهد السلطان بايزيد الثاني مثل الأستاذ أحمد رئيس الصياغ وكذلك محي الدين أحد صناع الفضة بالإضافة إلى ذكر عدد خمسة وثلاثين صائغا للذهب (٤٩) .

ويذكر (مينافينو Menavino) أنه كان يوجد في مطلع القرن (١٦م) سبعون صائغا يقومون بجميع أشغال الذهب والفضة للسلطان العثماني ، وكانوا خليطاً من الفرس والترک يتقاضون أجورهم عن كل قطعة بالإضافة إلى رواتبهم ، كما كان لهم دكاكين في قلب استانبول حيث حي الصاغة الذي أنشأه محمد الفاتح (٥٠) .

وقد لقت طائفة صياغ الذهب والفضة في عهد السلطان سليم الأول وفي عهد ابنه السلطان سليمان القانوني كل الرعاية والاهتمام مما أدى إلى تقدمها وازدهارها ، ومن المعروف أن كل من السلطانين السابقين قد تعلمتا فن صياغة الفضة في مدينة طرابزون أثناء فترة إمارتهما (٥١) .

وقد تضخم عدد الصياغ في الربع الأخير من القرن العاشر الهجري (١٦م) وذلك إذا أخذنا بما ذكره أحد الأطباء الخصوصيين للسلطان مراد الثالث ويدعى (دومينكو - Domenico) الذي ذكر أن عددهم يبلغ نحو خمسمائة شخص ما بين أستاذ للمهنة وصبي (٥٢) .

(49) Raby (J.), op. cit p. 19 .

(٥٠) راجع حاشية رقم (٤٦) Raby (J) op. cit, p. 20

(٥١) لورد اولياجلي حادثة لطيفة توضح مدى التزام رؤساء طائفة الصياغ بتعليم أفرادها أصول الصنعة حتى ولو كانوا من الأمراء ، فقد ذكران قسطنطين البيروني أستاذ الأمير سليمان (السلطان سليمان القانوني) غضب عليه يوما واقسم ان يعاقبه بالف ضربه بالعصا ، ولما علمت والدته سليمان بذلك ارسلت إلى قسطنطين ١٠٠٠ جنيه انجليزى من الذهب لكي يعفوه عنه إلا أنه رفض وطلب من الأمير سليمان أن يسحب هذه الجنيهات الذهبية اسلاكاً رقيقه عقاباً له واكتفى بعد ذلك بضربه ضربتين فقط حتى لا يموت في قسمه 73 Kürkman (G.) op. cit, p. 73 .

(52) Raby (J) op. cit, p. 20 .

والحقيقة أن تذوق البلاط العثماني للاشغال الفنية الفخمة المصنوعة من الذهب والفضة إلى جانب كثرة الاحتفالات السلطانية كانا من العوامل الهامة وراء هذا الإنتاج الضخم من المشغولات العثمانية الرائعة .

ويمكن أن نضيف عاملاً آخر ساعد على الارتقاء بفن صياغة الذهب والفضة من حيث الكم والكيف وهو الأخذ بمبدأ تعليم أمراء البلاط العثماني للمهارات والحرف اليدوية وعلى رأسها حرفة الصياغة .

وقد ارتفعت مكانة الصياغ في القرن الحادي عشر البحري (١٧م) إلى درجة كبيرة كما يستنتج من حديث أولياجلي الذي كان هو نفسه صائغاً ، وابناً لرئيس الجواهرجية حيث يذكر أن طائفة صياغ الفضة سواء من اليونان^(٥٣) أو الارمن أو المسلمين أو اليهود كانوا يزينون حوانيتهم بالتحف الفضية الرائعة ، ويرتدون عمائم حمراء وخضراء اللون ، ويتقلدون أسلحتهم ويركبون قبل السلطان في مواكب الاحتفالات^(٥٤) .

طائفة الجواهرجية :

كانت هذه الطائفة تضم في أيام السلطان محمد الفاتح حوالي ١٥٥ شخص يعملون في ١٠٠ حانوت ، وتولى رئاستها شخص يدعى حسين بن ناصر بن عبدالله وترته في مدينة أصفهان .

وقد ضمت هذه الطائفة بين أعضائها أفراداً من جنسيات مختلفة إلى جانب الجواهرجية الأتراك ، مثل اليهودي (كوبلي Küpeli) واليوناني (سميورقاش Semmur kas) وكذلك (لاسكراكي - Laskaraki) و (بنيلي - Benli) والارمني (بيدروس - Bedros) ومن الأتراك (لاظ علي - Laz Ali) استاذ والد أولياجلي^(٥٥) .

(٥٣) يذكر أولياجلي أنه تعلم اليونانية واللاتينية على يد صانع يوناني يدعى (سيمون Simeon) Raby (J) op.cit., p. 32 .

(٥٤) Kürkman (G) op. cit, p. 73 .

(٥٥) Ibid, p. 73 .

ومن الجدير بالذكر أن والد اولياجلبي درويش محمد ظلى قد شغل منصب رئيس طائفة الجواهرجية ، وهو الذى صنع المزراب الذهبى للماء فوق الكعبة ، وكذلك الصندوق المحفوظ فيه أثر قدم النبي فى مصر والذى قام بصنعه من الفضة والذهب ووشاه بالمينا ويعتبر تحفة فنية^(٥٦) .

ومن المفيد أن نشير فى هذا الصدد إلى تحفتين من التحف المعدنية الثمينة التى رصعت بالجواهر وسجل عليها اسم صانعهما وهما الفطاء المرصع بالجواهر لديوان السلطان مراد الثالث وصنعه رئيس الجواهرجية محمد فى سنة ١٥٨٨م ، وعرش البيرام (رمضان) الذى أهده ابراهيم باشا للسلطان مراد الثالث وهو من عمل إبراهيم ودرويش بك فى سنة ١٥٨٥م^(٥٧) ، وكلتا التحفتين من الأعمال التى تدل على البراعة الفنية والمرتبة التى وصل اليها صياغ الذهب والجواهرجية .

وكان أعضاء هذه الطائفة يزينون حوانيتهم بالجواهر والأحجار الكريمة وكذلك أسلحتهم ، ويركبون قبل السلطان فى الاحتفالات العامة^(٥٨) .

طائفة النقاشين فى المعادن :

يذكر اولياجلبي أن هذه الطائفة كانت تضم أيام السلطان محمد الفاتح حوالى ٤٠٠ شخص يعملون فى ٣٠٠ حانوت ، وأول رئيس لها هو طاهر الفارسى الذى قام بصنع قفل لباب الكعبة يزدان بزخارف كتابية تتضمن الشهادتين على أرضية من الزخارف النباتية ، وترتبه فى مدينة شيراز^(٥٩) .

وكان أفراد هذه الطائفة يقومون بنقش أصناف التحف والأواني المختلفة بعد إتمام تشكيلها ، كما كانوا يقومون بزخرفة أشغال الصياغ والجواهرجية . ومن

(٥٦) حرب (محمد) تجرته مثيرة لرحالة تركى قضى ٤٤ عاما فى ٢٣ دولة ، العربى سبتمبر ١٩٨١ ص ١٠٤ ، ١٠٧ .

(57) Raby (J) op. cit, p. 42 .

(58) Kürkman (G.) op. cit, 73 .

(59) Kürkman (G.) op. cit, p. 74 .

أشهر أساتذة هذه الطائفة صانع يوناني يدعى (ميخائيل سيميتشي أغلو - Michael Simitçiöglu) وقد تخصص في عمل زخارف أغلفة الساعات والسيوف والخناجر للسلطين العثمانيين ، وقام أيضاً بعمل بعض الأشغال الرائعة لسلطان الهند وشاه إيران (٦٠) .

ويشير اولياجلي إلى اثنين من أكثر النقاشين والموهين بالمينا شهرة على أنهما من أصل أرمني (٦١) ، مما يوضح مشاركة بعض الصناع الأرمن في هذه الطائفة ، ومن الجدير بالذكر أن فترة القرن الثاني عشر الهجرى (١٨ م) قد شهدت نشاطاً ملحوظاً للصناع الأرمن خاصة في مجال عمل الزخارف البارزة على التحف الفضية العثمانية ، وقد أمدت أسرة (دوز - Duz) الأرمنية البلاط العثماني في هذه الفترة بالعديد من مشاهير الجواهرجية (٦٢) .

ومن الصناع الأرمن الذين عملوا في هذه الطائفة الصناع (ايدن - Aydin) والصانع (تامبورى - Tamburi) وهو من أصل الباني ، والصانع عثمان جليبي الذي كان رئيساً لدار الضرب بالقاهرة في أواخر القرن العاشر الهجرى (١٦ م) (٦٣) ويذكر اولياجلي أن أفراد طائفة النقاشين يتمتعون بمهارة فنية كبيرة ولا يستطيع أحد أن يحاكي أعمالهم ، وقد كانوا يزينون حوائطهم بأجمل منتجاتهم ويركبون حاملين معهم إنتاجهم من التحف والمشغولات قبل السلطان العثماني في الاحتفالات العامة (٦٤) .

التحف المعدنية العثمانية في فترة القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومطلع القرن العاشر الهجرى (١٦ م) :

شهدت هذه الفترة انتقال بعض التأثيرات الفنية المملوكية إلى الفن العثماني

(60) Kürkman (G.) op. cit., p. 74 .

(61) Raby (J) op. cit, p. 32 .

(62) Ibid p. 32 .

(63) Ibid p. 32 .

(64) Kürkman (G.) op. cit, p. 74 .

فى مجال صناعة التحف المعدنية ، فقد جاءت هذه التأثيرات فى الفترة السابقة على ضم الشام ومصر إلى حوزة العثمانيين نتيجة لمجموعة من العوامل ، يأتى فى مقدمتها الهدايا التى كانت ترسل من القاهرة إلى استانبول والتى كانت تشتمل فى الغالب على تحف معدنية مثل قطع السلاح وسروج الخيل وغيرها ، إلى جانب هجرة بعض صنّاع المعادن من الشام للعمل فى بعض المراكز الفنية بالأناضول .

وكان من الطبيعى أن تزداد هذه التأثيرات وضوحاً فى الفن العثمانى عقب هزيمة الجيش المملوكى فى موقعة مرج دابق (٩٢٢هـ / ١٥١٦م) وقيام السلطان سليم الأول عند عودته إلى بلاده بعد انتصاره على المماليك بحمل مجموعة كبيرة من الأسلحة المملوكية من سيوف واطبار ودروع إلى جانب مجموعة من التحف المعدنية الأخرى ، من ثريات (تنانير) وشماعد وصدريات وغيرها ، فضلاً عن ترحيله لجماعة من مهرة الصنّاع والفنانين إلى الاستانة ، وهو الأمر الذى سوف يكون له أبلغ الأثر فى ظهور التأثيرات المملوكية فى أشكال وزخارف بعض التحف المعدنية العثمانية (٦٥) .

كما يلاحظ فى هذه الفترة أيضاً ظهور بعض الأساليب الفنية الإيرانية أو مايعرف بالطراز التيمورى فى الفن العثمانى (٦٦) ، والذى يشاهد بكثرة فى زخارف وأشكال كثير من التحف المعدنية العثمانية وخاصة تلك التى ترجع إلى

(٦٥) لمزيد من التفصيل عن هذا الموضوع راجع خليفه (ربيع حامد) د. تلمّحات مملوكية عثمانية معبّدة فى مجال صناعة التحف المعدنية .

(٦٦) لم يقتصر ظهور هذه الطراز على التحف المعدنية العثمانية فقط ، وإنما وجد على الخزف والأخشاب وجلود الكتب أى أنه كان يمثل طرازاً للبلاط ، وقد سبق وأن أشرنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب عند حديثنا عن طراز زخارف الأواني الخزفية المرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء (طراز إبراهيم من كوتاهية) إلى الأسباب التى أدت إلى ظهور هذا الطراز الزخرفى فى الفن العثمانى ، ومن الجدير بالذكر أن هذا الطراز لم يكن طرازاً إيرانياً خالصاً بل كان يتخلله بعض الأشكال والعناصر الزخرفية العثمانية .

عهد السلطان العثماني بايزيد الثاني (٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م).

ولا يعتبر ظهور هذا التأثير الإيراني في الفن العثماني في هذه الفترة من الأمور الغريبة إذ ساهمت مجموعة النماذج والرسوم الورقية ذات الأصول التيمورية والمحفوظة بمكتبة القصر في تزويد الفنانين العثمانيين بالعديد من التصميمات الزخرفية ، إلى جانب ما عرف عن السلطان بايزيد الثاني من حبه وإعجابه الشديد بالثقافة والفنون الإيرانية بل إنه كان يقرض الشعر بالفارسية .

وقد وصلنا من عهد السلطان مراد الثاني (٨٢٤ - ٨٥٥ هـ / ١٤٢١ - ١٤٥١ م) صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة ، وهي ذات بدن يضاوى وحواف مائلة للداخل ، وتزدان هذه الصدرية بمجموعة من الأشربة الزخرفية أوسطها أوسعها ويضم مناطق مفصصة بداخلها زخارف نباتية يتوسطها زهرة لوتس كبيرة الحجم ، ويتخلل هذه الزخارف كتابة بخط الثلث تتضمن اسم السلطان مراد الثاني وألقابه . (لوحة رقم ٨١) .

ويحف بهذا الشريط العريض من أعلى ومن أسفل شريطان ضيقان يزدانان برسوم زهور وأوراق نباتية ثلاثية الفصوص في أوضاع متعاكسة داخل مناطق مثلثة الشكل إلى جانب وحدات من الزخرفة العربية المورقة .

ولهذين الشريطين الزخرفيين إطار من الزخرفة يشبه زخرفة الجفت اللاعب ذي الميحات في الحلقات المعمارية المملوكية وتزدان الميحات بوريدات اتخذ بعضها الشكل المروحي .

ويزخرف القسم السفلي من السطح الخارجي للصدرية شريط عريض من الزخرفة العربية المورقة ، في حين يزخرف المنطقة أسفل الفوهة شريط من الزخرفة الهندسية شاع وجوده في زخارف التحف المعدنية المملوكية يتمثل في معينات يفصل بينها دوائر أو حبات صغيرة .

وقد سبق عند حديثنا عن الأساليب الصناعية للمعادن العثمانية أن رجحنا أن تكون هذه الصدرية من عمل صانع في العصر المملوكي ، وأنها قد تكون

أرسلت إلى البلاط العثماني في عهد السلطان مراد الثاني ضمن الهدايا التي اعتاد سلاطين المماليك إرسالها من القاهرة إلى استانبول في المناسبات المختلفة (٦٧).

أما من عهد السلطان بايزيد الثاني (٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م) والذي يعتبر عهده من العهود الهامة التي شهدت عناية ملحوظة بفن صناعة التحف المعدنية بصفة عامة والمشغولات الفضية بصفة خاصة فقد وصلنا مجموعة كبيرة من التحف المعدنية العثمانية المتميزة .

ومن أمثلة هذه التحف التي تنسب إلى عهد هذا السلطان شمعدان من النحاس الأصفر (٦٨) (لوحة رقم ٨٢) يتكون من بدن مخروطي يرتكز على قاعدة مستديرة وعمود اسطواناني مزين بدائرة بارزة يعلوه شماعة مخروطية الشكل . وتتألف زخارف هذا الشمعدان من وحدات متكررة من الزخرفة العربية المورقة ، في حين تزدان الحافة الخارجية لدائرة السطح العلوي لقاعدته بشريط من الزخرفة المجدولة ، واستخدم الفنان أسلوب الحز في تنفيذ هذه الزخارف النباتية والهندسية .

ويذكرنا هذا الشمعدان إلى حد كبير من حيث الشكل وأسلوب الزخرفة وأشكال وزخارف بعض الشماعد التي ترجع إلى العصر التيموري ومن أمثلة ذلك شمعدان مصنوع من النحاس ومكفت بالذهب والفضة محفوظ في مجموعة ستورا يرجع تاريخه إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) (٦٩) .

ومن هذه التحف شمعدان من النحاس الأصفر المموه بالذهب (٧٠) يتميز بكبير حجمه يتكون من بدن مخروطي ورقبة قصيرة يعلوها شماعة مخروطية الشكل ، وتزدان المنطقة الوسطى للشماعة بنص كتابي بالخط الثلث على أرضية

(٦٧) راجع الحواشي أرقام ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٠ من هذا الفصل .

(٦٨) محفوظ في قاعة الفرير للفن بواشنطن ، يبلغ ارتفاعه ٢٦ سم ، وقطره ٧١ سم

Ahan (J), op. cit, pl.22

ومن الجدير بالذكر أن متحف فيكتوريا والبرت يحفظ بشمعدان من النحاس يشبه هذا الشمعدان من

حيث الشكل والزخرفة والأسلوب الصناعي ويبلغ ارتفاعه ٢٢ سم .

(٦٩) حسن (زكي محمد) د. أطلس الفنون الزخرفية شكل ٥٠٥ .

(٧٠) محفوظ في متحف الفنون الإسلامية والتركية باستانبول ، يبلغ ارتفاعه ٨٩ سم وقطره ٧٣ سم

Ölçer (N.T), Türkische Metall kunst, pl 91 Türkische kunst und kultur aus Osmanischer Zeit, Germany, 1985.

من زخرفة الهائى يتضمن بعض العبارات بالفارسية تمدح الضوء الذى ينبثق من هذا الشمعدان الذى صنع فى اقرة للسلطان بايزيد خان بن السلطان محمد خان (٧١) .

وتزين رقبة هذا الشمعدان أشكال زهور متكررة محصورة داخل مناطق هندسية فى حين ازدانت الدائرة البارزة أسفلها بفرع نباتى مشعرج نخرج منه أنصاف مراوح تخطيطية .

أما بدن الشمعدان فيزدان بزخارف كتابية بخط الثلث يؤطرها من أعلى ومن أسفل شريطان زخرفيان ضيقان شغلا بزخرفة هندسية تتمثل فى عنصر الأشرطة المجدولة وزخرفة الدقمان .

وبذكرنا هذا الشمعدان من حيث الشكل وأسلوب الزخارف الهندسية والكتابية بأنماط الشماعد المملوكية التى ترجع إلى فترة نهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م) .

والى جانب ما وصلنا من شماعد ترجع لعهد السلطان العثمانى بايزيد الثانى متأثرة بأنماط الشماعد التيمورية والمملوكية فقد وصلنا من هذه الفترة أيضاً نمط جديد من الشماعد يعرف باسم « طراز التوليب » . ومن أمثله شمعدان من النحاس اتخذ فيه بيت الشمعة هيئة زهرة التوليب (٧٢) (لوحة رقم ٨٣) ، ويحضر هذا الشمعدان أقدم مثال لهذا النمط من الشماعد العثمانية وعلى بدنه طغراء طغراء باسم حسين آغا وتاريخ سنة ٩٠٥ هـ .

ويحفظ متحف الفنون الإسلامية والتركية بمدينة استانبول بشريا (تنوير) من النحاس المطلى بالذهب (٧٣) (لوحة رقم ٨٤) تخص السلطان بايزيد الثانى .

وتتخذ هذه النريا هيئة مخروط ناقص دى ستة أضلاع كلوة عمودى متعصبة ، ومن أسفلها سبعة أشكال استوائية تستخدم لوضع قناديل الزيت . وتزين

(٧١) من المرجح أن يكون هذا الشمعدان قد صنع ليوضع فى المسجد ضمن المجموعة المخصصة للسلطان بايزيد الثانى فى اقرة فيما بين سنة (١٤٨٤م) وسنة (١٤٨٨م) .

(72) Allan (J.) op. cit, pl. 40 .

(٧٣) متصفاها جامع السلطان بايزيد الثانى بمدينة استانبول (١٥٠١ - ١٥٠٦م) ، ويبلغ ارتفاعها

٦٩ سم ، وعرضها ٣٦ سم . Allan (J.) op. cit, pl. 20 .

أضلاع الشريا زخارف نباتية تتكون من أوراق وأزهار ووريدات صغيرة يتخللها عناصر من الزخرفة العربية المورقة نفذت بطريقتي الحز والتفريغ .

وتزدان الخوذة التي تملو الثريا بزخارف نباتية من طراز الزخارف على أضلاع
الثريا نفسها ، في حين يوجد أعلى وأسفل بدن الثريا شريطان كتابيان بخط
الثلاث يتضمن السفلى منهما نصاً يشير إلى السلطان بايزيد الثاني ومآثره وذلك
بالخط العثماني على أرضية من الزخارف العربية المورقة .

وتعكس هذه الثريا من حيث الشكل مدى التأثير بأشكال الثريات المملوكية وخاصة تلك التي ترجع إلى عهد السلطان المملوكي قايتباي (٨٧٢ - ٩٠١هـ / ١٤٦٨ - ١٤٩٦م) (٧٤).

وتنسب للسلطان العثماني بايزيد الثاني مجموعة رائعة من الأواني المعدنية التي صنعت من الفضة المموه بالذهب ، وهي تعكس ببطبيعة الحال مقدار الثراء والغنى الذي كانت عليه قصور سلاطين وأمراء بني عثمان ، كما أنها تدلنا في نفس الوقت على مقدار ما بلغه العثمانيون من مهارة ودقة في صناعة وزخرفة التحف المعدنية الفضية .

ومن أمثلة هذه المجموعة من الأواني الفضية ، سلطانية من الفضة المطلية بالذهب (٧٥) (لوحة رقم ٨٥) شكل بدنها بهيئة مفصصة تشبه الزهرة المتفتحة ، يزدان سطح قاعها من الداخل بزخارف عربية مورقة ، ومن الخارج بزخارف عربية مورقة يتخللها وريدات ودوائر صغيرة .

وتدور حول حافة السلطانية من الداخل والخارج أنصاف دوائر بداخلها رسوم نباتية تتمثل في الأوراق أو الأشجار أو الأزهار ورسوم هندسية تتمثل في عنصر الأشرطة المجدولة ، في حين شغل قسم منها برسوم حيوانية تتمثل في حيوان الدب أو الفهد ، أما حافة السلطانية فتزدان بشرائط من الزخرفة المجدولة ويوجد

(٧٤) خليفة (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكيه عثمانيه متبادلة ص ٥٧ .

(٧٥) محفوظه في قاعة الفهر للفرن بواشنطن ، يبلغ ارتفاعها ٣١ سم وقطرها ٨ ، ١٠ سم ووزنها ١٥٠ جرام ، ويبلغ مقياس الطفرة ٩×٦ سم ، Raby (J), op. cit, pl 21 , Kürkman, op. cit, p. 122.

على السطح الخارجى للسلطانية ختم مستطيل يتضمن طغراء السلطان بايزيد الثانى ونصها «بايزيد بن محمد خان المظفر دائماً» .

ويلاحظ أن الفنان استخدم فى تشكيل وتنفيذ زخارف هذه السلطانية أسلوب الحز وأسلوب الطرق .

وتتشابه السلطانية السابقة مع سلطانية أخرى تخص السلطان بايزيد الثانى أيضاً، مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب (٧٦) (لوحة رقم ٨٦) وذلك من حيث الشكل والزخرفة والأسلوب الصناعى ، مع وجود بعض الاختلافات البسيطة المتمثلة فى إضافة زخرفة تشبه خلية النحل فى القسم العلوى لبدن السلطانية ، وتشتمل هذه السلطانية أيضاً على ختم يتضمن طغراء السلطان بايزيد الثانى .

ومن هذه التحف الفضية سلطانية من الفضة المطلية بالذهب (٧٧) (لوحة رقم ٨٧) . يزين جدران سطحها من الداخل شريطان زخرفيان شغل الأول منهما بزخرفة هندسية تتمثل فى عنصر الزخرفة المجدولة والثانى بفرع نباتى تخرج منه أوراق نباتية ثلاثية الفصوص ، ويقطع الشريط الثانى أربع مناطق مفصصة الحواف تزدان كل منها بأزهار لوتس كبيرة الحجم ، فى حين يزين قاع السلطانية من الداخل وحدات زخرفية من الزخرفة العربية المورقة .

ويوجد على جدران السطح الداخلى لهذه السلطانية الفضية ختم يشتمل على طغراء اختلفت آراء الباحثين حول صاحبها ، إذ يرجح البعض (٧٨) أنها تخص الأمير علمشاه بن بايزيد الثانى ، بينما يرى البعض الآخر (٧٩) أنها تخص ولى العهد سليم ابن بايزيد الثانى (السلطان سليم الأول فيما بعد) ونحن نميل إلى الأخذ بالرأى الثانى ؛ ذلك أن الطغراء الموجودة على السلطانية السابقة الذكر تختلف عن شكل الطغراء الوحيدة التى وصلتنا للأمير علمشاه بن بايزيد ، إذ

(٧٦) محفوظة فى متحف بناكى بآئينا ، Kürkman (G.), op. cit, p. 123

(٧٧) Brend (B.), Islamic Art, London 1995, pl 128 يبلغ قطرها ١٨ سم ووزنها

٣٠٧,٨٩ جرام ، بيعت فى مزاد (Sotheby) بلندن فى ٢٥ أبريل سنة ١٩٩٠ .

(78) Sotheby's Islamic work of Art, London, no 447 Brend (B.)

· op. cit, p 186.

(79) Kürkman (G.) op. cit., p. 32 .

يلاحظ وجود خمس ألفات رأسية لهذه الطغراء على خلاف العدد المألوف وهو الثلاثة ، أو بمعنى آخر يلاحظ أن الألفات كلها مدت إلى أعلى دونما دمج أو تداخل مع بعضها. بينما يلاحظ أن هذه الطغراء تتشابه مع طغراء ولى العهد سليم بن بايزيد حيث أن ألفات الطغراء ثلاثة فقط ذلك أن بعض الألفات أدمجت في بعضها^(٨٠) .

ومما يجعلنا نرجح نسبة هذه السلطانية إلى الأمير سليم بن بايزيد أن الأمير علمشاه بن بايزيد لم يتول ولاية العهد ولم يحكم في حياة والده وتوفي في عهد أبيه سنة (٩١٦هـ / ١٥٠٨م) في حين عين السلطان بايزيد الثانى ابنه الأمير سليم على مملكة طربزون^(٨١) .

ومن التحف المعدنية الرائعة التى وصلتنا من هذه الفترة ، قفل أحد أبواب الكعبة ، مصنوع من البرونز ومكفت بالذهب ، ويزدان بالكتابات القرآنية واندعائية والتاريخية ، فنقرأ فيه الآية ٩٧ من سورة آل عمران «بسم الله الرحمن الرحيم فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمناً» ونقرأ فيه عبارة «اللهم افتح لنا أبواب رحمتك بمحمد وحرمة» ، كما نقرأ فيه أيضاً تاريخ الصنع وهو سنة ٩١٥ هـ - ١٥٠٩م أى أنه من عصر السلطان العثمانى بايزيد الثانى^(٨٢) .

ومن التحف المعدنية التى يمكن إرجاعها إلى فترة بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) وبالتحديد إلى السنوات التى تلت سنة (٩٢٢هـ / ١٥١٦م) إذ يتضح فيها بجلاء محاولة الصانع العثمانى تقليد أشكال وزخارف بعض أنماط التحف المعدنية وغير المعدنية التى حملها السلطان سليم الأول معه إلى الأستانة .

ومن أمثلة هذه التحف ثريا (تنور) من الفضة تتخذ هيئة مخروط غير كامل ذى ستة أضلاع (أوجه) وفى أسفله سبعة أشكال أسطوانية ذات حواف مستنة تستخدم لوضع قناديل الزيت ، ويعلو هذه الثريا خوذة مفصصة الشكل^(٨٣) .

(٨٠) لمزيد من التفصيل عن طغراءات أولياء العهد أبناء السلاطين العثمانيين راجع يومى (محمد على) الطغراء العثمانية رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ ص ٣٠٩ ، ٣٢٣ .

(٨١) القرماتى ، تاريخ سلاطين آل عثمان ، الجزء الأول تحقيق الجابى (بسام عبدالوهاب) دمشق ١٩٨٥ ص ٣٦ .

(٨٢) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. ، المرجع السابق ص ١٥٣ .

(٨٣) محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول ، مصدرها جامع السلطان محمد الفاتح والراجح أن تكون قد صنعت للجامع فى مطلع القرن (١٠هـ / ١٦م)

وتزدان الأضلاع الستة لبدن الثريا بزخارف متنوعة إذ يتوسط كل ضلع شكل بخارية شلغت بالزخارف العربية المورقة التي قام الصانع بتنفيذها بواسطة التشقيب والتخريم يحيط بها زخارف من نفس الطراز مضافاً إليها رسوم نباتية دقيقة، وتزين كل ضلع من الأضلاع الستة من أعلى وأسفل شريط من الكتابة بخط الثلث يشتمل على آيات من سورة النور على أرضية من الزخارف النباتية الحلزونية تشابه مع زخارف الأواني الخزفية المعروف بأواني القرن الذهبي التي يرجع تاريخها إلى فترة ما بين ١٥١٠ - ١٥٤٠ م .

وقام الصانع أيضاً بتزيين الخوذة بالزخارف العربية المورقة المفرغة ، أسفلها صف من الدوائر البارزة ، بينما يظهر شريط من الزخرفة الزجاجية يفصل بين الخوذة وبدن الثريا .

ومن أمثلتها أيضاً مشكاة معدنية ^(٨٤) من النحاس المطلي بالذهب (لوحة رقم ٨٨) تذكرنا بأشكال المشكاوات الزجاجية المملوكية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤ م) ^(٨٥) إذ تتكون من بدن كروي متفخ ورقبة تضيق عند التقائها بالبدن وتوسع عند الفوهة ، أما القاعدة فهي صغيرة جداً ولا تتشابه مع قواعد المشكاوات المملوكية .

وتزدان رقبة هذه المشكاة بشريط عريض يشتمل على زخارف كتابية بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية نفذت بطريقة الحز ونص الكتابة (عزملولانا

(84) Allan (J.) op. cit, pl 19 .

خليفة (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة ، لوحة رقم ٤ .

(٨٥) من المعروف أن المشكاوات تصنع عادة من الزجاج وذلك لصلاحيته هذه المادة لتأدية الغرض الوظيفي للمشكاة وهو الإضاءة وإن كنا نجد في بعض الأحيان أشكالاً من النحف الخزفية ترجع للعصر المملوكي أو العصر العثماني تتخذ هيئة المشكاوات ، غير أننا في هذه التحفة نجد أنفسنا أمام مثال فريد في نوعه في العصر العثماني إذ أن صلتها شكلها بهيئة المشكاة الزجاجية وزودها في الرقبة بشقوق مما يجعلنا نرجح أنها كانت تستخدم للإضاءة بالفعل وليس مجرد شكل زخرفي يستخدم للزينة مثل أشكال الزهريات الخزفية التي تحاكي أشكال المشكاوات الزجاجية ، ومن الجدير بالذكر أن هذا النمط من أدوات الإضاءة المعدنية قد عرف عند سلاجقة الأناضول راجع حاشية رقم ٨ من هذا الفصل .

السلطان الملك ناصر الدنيا والدين) ويحيط بهذا الشريط من أعلى وأسفل شريطان ضيقان يحصران بينهما زخارف عربية مورقة تتشابه مع تلك التي تزين أواني خزف مدينة ازنيق في القرن (١٠هـ / ١٦م) .

أما البدن فيزدان بشريط عريض يشتمل على زخارف كتابية بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية نفذت بطريقة الحز ونص الكتابة (عزملولانا السلطان الملك ناصر الدنيا والدين ناصر الملة المحمدية) ويتخلل الكتابة أشكال البخاريات .

ويحيط بهذا الشريط من أعلى أنصاف بخاريات تشتمل على ألقاب السلطان الناصر محمد ومن أسفل أنصاف بخاريات تشتمل على زخارف عربية مورقة تتبادل مع ثلاث دوائر مفصصة تشتمل على رنك الكأس في الوسط ويدور حوله نصوص تتضمن بعض ألقاب السلطان الناصر محمد .

ومن الملاحظ أن ورود اسم السلطان المملوكي الناصر محمد وألقابه وشارته (رنكه) على هذه التحفة المعدنية لايعنى أنها صنعت في مصر المملوكية أو أنها تخص هذا السلطان ، فالراجع أن يكون الصانع العثماني الذي قام بصناعتها قد قام بنقل هذه الزخارف من تحفة مملوكية تخص هذا السلطان واستخدمها في تزيين هذه المشكاة المعدنية . (٨٦) .

التحف المعدنية العثمانية في فترة القرن العاشر الهجري (١٦م) : (٨٧)

ازدهرت صناعة التحف المعدنية العثمانية في هذا الفترة ازدهاراً واضحاً وبصفة خاصة خلال فترة النصف الثاني من هذا القرن ، حيث تمكن صناع المعادن من تطوير بعض أشكال التحف المعدنية التي عرفت في فترة القرن (٩هـ / ١٥م) بل وابتكار أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل .

(٨٦) خليفه (ربيع حامد) د. تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة ص ٥٨ .

(٨٧) سبق وأن تناولنا التحف المعدنية العثمانية التي ترجع إلى فترة الربع الأول من هذا القرن ضمن القسم الخاص بدراسة تحف القرن (٩هـ / ١٥م) وذلك لضرورة اقتضاها طبيعة التطور الفني لصناعة التحف المعدنية العثمانية إذ يلاحظ أن هناك صلة وثيقة بين التحف المعدنية التي ترجع إلى عهد كل من السلطانين بالمرشد الثاني وسليم الأول .

فقد شهدت هذه الفترة انتشار طراز الشماعد المسماة بطراز «التوليب» ، ومن الأنماط الجديدة ، الشماعد المكونة من صينية سفلى يتوسطها قائم طويل مجوف به مجموعة من الانتفاخات ينتهى بيت شمع اسطوانى طويل ، والشماعد ذات البدن الناقوسى ذى القاعدة المفرطحة وبيت الشمعة الذى يرتكز على عمود اسطوانى طويل ، وأحيانا يكون بيت الشمعة بهيئة الكأس .

كما شهدت هذه الفترة ظهور أنماط جديدة للمباخر العثمانية (المجامر) فتجد منها ما اتخذ هيئة القبة المحمولة على عقود ترتكز على أعمدة ، أو تلك التى اتخذ بدنها هيئة كروية مثبت فيها مقابض مجوفة مستقيمة أو منحنية .

بالإضافة إلى ما سبق فإنه من الملاحظ أيضا فى هذه الفترة ظهور أشكال جديدة ومبتكرة للأباريق والسلطانيات والزمزميات وخاصة تلك التى صنعت من الذهب أو الفضة ونزلت بالمينا أو رصعت بالأحجار الكريمة .

ومن التحف المعدنية التى تنسب لفترة السلطان سليمان القانونى (٨٨) (٩٢٧-٩٧٤هـ/١٥٢٠-١٥٦٦م) زوج من الشماعد الكبيرة الحجم (٨٩) (لوحة رقم ٨٩) مصنوعة من النحاس المطلى بالذهب ، تتكون من بدن يشبه الناقوس وعمود اسوانى طويل يعلوه شماعة مخروطية.

ويذكرنا هذا النمط من الشماعد بالشماعد التى كانت توضع على جانبي المحاريب فى العديد من المساجد العثمانية مثل مسجد رستم باشا ومسجد محمد صوقللو محمد باشا . كما يتشابه هذا الزوج من الشماعد إلى حد كبير وزوج الشماعد الموجود فى تره السلطان سليمان القانونى .

ومن الجدير بالذكر أن هذا النمط من الشماعد العثمانية يخلو عادة من

(٨٨) يعتبر عهد السلطان سليمان القانونى العصر الذهبى فى تاريخ الحضارة العثمانية حيث شهد ازدهار وتطور العديد من الفنون وخاصة فن العمارة وما يتصل به من فنون أخرى والفنون التطبيقية المختلفة من خزف ونسج وسجاد ومعادن وغيرها بالإضافة إلى فن تصوير المخطوطات حيث وضع فى هذه الفترة الاهتمام بتصوير الأعمال التاريخية .

(89) Allan (J.), op. cit, pl33 .

يبلغ ارتفاع الواحد ٧٠ سم والقطر ٤٨ سم والوزن ٧٢٥٠ جرام .

العناصر الزخرفية النباتية والهندسية . ويتميز بكبر الحجم والبساطة ، وتكمن قيمته الجمالية والفنية فى الشكل والبريق الذى يحدثه طلاءه الذهبى .

ومن الشماعد التى يمكن نسبتها إلى هذه الفترة شمعدان من النحاس الأصفر ^(٩٠) (طراز التوليب) (لوحة رقم ٩٠) ، يتكون من بدن ناقوسى متسع من أسفله وضيق من أعلاه يعلوه قائم معدنى كمثرى الشكل بهيئة تشبه زهرة التوليب غير المتفتحة ، فى حين اتخذت الشمعة شكل زهرة توليب مكونة من ثمان بتلات .

ومن بين التحف التى وصلتنا من عهد السلطان سليمان القانونى مجموعة من الأوانى التى صنعت من المعادن الثمينة مثل الذهب والفضة ورصع بعضها بالأحجار الكريمة ونزل بالمينا ^(٩١) ، وهى تعكس بطبيعة الحال بعض مظاهر العظمة والفخامة الملكيه خلال هذه الفترة . وإعجاب وتقدير البلاط العثمانى لهذا النوع من الأشغال المعدنية ^(٩٢) .

ومن أمثلة هذه التحف سلطانية من الفضة ^(٩٣) (لوحة رقم ٩١) يزدان جدران سطحها الداخلى بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى منفذة بالحفر ، فى حين يزين قاع السلطانية أشرطة دائرية يشغل الأول منها دوائر صغيرة تشبه الأقراص بداخلها أشكال نجوم ويقطع الداخلى منها وريدات صغيرة ثلاثية

(٩٠) يبلغ ارتفاعه ٣٣,٦ سم وقطره ١٨ سم ووزنه ٢٢٠٠ جرام .

Bodur (F.) op. cit, pl A. 51.

(٩١) نلمس منذ وقت مبكر مالمقيته المعادن الثمينة فى البلاط العثمانى من اهتمام ، فقد عرف عن السلطان بايزيد الثانى حبه الشديد للمشغولات الفضية ، وقد زاد هذا الاهتمام خلال عهد السلطان سليم الأول والسلطان سليمان القانونى ، ويمكن إرجاع كثرة استخدام المعادن الثمينة فى البلاط العثمانى إلى الهدايا الذهبية والفضية التى كانت تقدم فى الاحتفالات المختلفة .

(٩٢) على الرغم من أن تعاليم الدين الإسلامى تنهى عن الشرب فى الآنية المصنوعة من الذهب والفضة ، إلا أن خزانات بعض السلاطين العثمانيين كانت تحتوى على أدوات مائدة مصنوعة من الذهب والفضة . ويرى البعض أن السلاطين العثمانيين لم يكونوا يأكلون أو يشربون فى هذه الأوانى رغم امتلاكهم للكثير منها وأنها كانت تقدم فقط للسفراء عند زيارتهم للبلاط العثمانى .

(٩٣) يبلغ قطرها ٩,٥ سم ، محفوفة فى مجموعة توفيق ونهال قوباش بمدينة استانبول .
Kürkman (G.) op. cit, p. 124.

البتلات وذلك بالمينا الزرقاء والصفراء والسوداء اللون .

أما جدران السطح الخارجى لهذه السلطانية فيزدان بأشكال بخاريات تشغلها وحدات من الزخرفة العربية من طراز الرومى ، فى حين يزدان القاع بزخارف من نفس الطراز وإن تميزت بعناصرها الكبيرة الحجم ، وهى تذكرنا إلى حد كبير بزخارف جلود الكتب العثمانية .

وبلاحظ احتمال السطح الخارجى لهذه السلطانية على طغراء تخص السلطان سليمان القانونى وتقرأ «سليمان بن سليم شاه خان المظفر دائماً» .

ومن أمثلتها أيضاً صينية من الفضة^(٩٤) تخلو جدران سطحها الداخلى والخارجى من الزخارف فى حين ازدان قاعها من الداخل بزخارف نباتية من أفرع وأوراق وأزهار منفذة بالحفر ، وهى تمثل بداية تطور أسلوب الزخارف النباتية العثمانية وتخليها عن الأسلوب القديم المحور ، وتشتمل هذه الصينية على طغراء تخص السلطان سليمان القانونى .

ومن التحف الرائعة التى تنسب للسلطان سليمان القانونى زمزمية من الذهب^(٩٥) (لوحة رقم ٩٢) ذات شكل كمثرى ، لها قاعدة مرتفعة ومقبضان من اسلاك الذهب الدقيقة بهيئة حلقتين وصنبور قصير ملتو اتخذت فوهته هيئة رأس ثعبان . واستخدم فى زخرفة هذه الزمزية حجر اليشب الأخضر اللون بهيئة مناطق لوزية مفصصة ، والأحجار الكريمة ، حيث رصعت الزمزية بأكملها بفصوص مختلفة الأشكال والأحجام من الياقوت والزمرد .

وبلاحظ أن هذه الأحجار الكريمة قد تم تثبيتها داخل أماكن على سطح الزمزية شكلت بهيئة بتلات الزهرة فبدت هذه الأحجار الكريمة وكأنها أزهار على وشك التفتح .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الزمزية تظهر فى تصويرة من مخطوط تاريخ

(٩٤) يبلغ قطرها ٢٩ سم وارتفاعها ٢ سم محفوظة فى متحف قصر طوبقاي رقم سجل ٢٣/١٦٢٥
Kürkman (G.), op. cit, p. 129

(٩٥) يبلغ ارتفاعها ٢٨ سم وعرضها ٢١ سم وعمقها ١٢ سم محفوظة فى متحف قصر طوبقاي
رقم سجل ٢/٣٨٥ Raby (J.), op. cit, pl. 28

السلطان سليمان (٩٨٧ هـ / ١٥٧٩ م) تمثل السلطان سليمان القانوني أثناء زيارته لضريح الصحابي أبي أيوب الأنصاري ، وقد حملها أحد غلمان الأنكشارية خلف السلطان (٩٦) .

ولم تقف براعة صناع المعادن في هذه الفترة عند حد إنتاج التحف المعدنية المزدانة بشتى أنواع الزخارف ، بل لقد تفوقوا في عمل مجموعة من التحف تكمن قيمتها الفنية في طريقة تشكيلها ، ومن أمثلة هذه التحف إبريق من الفضة (٩٧) (لوحة رقم ٩٣) ينسب إلى فترة النصف الثاني من القرن (١٠ هـ / ١٦ م) .

وعلى الرغم من خلو هذا الإبريق من الزخرفة تماماً إلا أنه يتميز بقيمة فنية وجمالية كبيرة تتمثل في شكله الذي يتضح فيه التوازن والانسجام بل والتناغم بين القاعدة والبدن والرقبة والغطاء .

ويذكرنا هذا الإبريق من حيث الشكل بالأباريق الخزفية التي كانت تنتجتها مدينة أزيق في فترة النصف الثاني من القرن (١٠ هـ / ١٦ م) وعلى ذلك نرجح نسبته إلى هذه الفترة ، إذ أنه من الملاحظ في حالة غياب الزخرفة على بعض التحف المعدنية العثمانية يصبح الشكل هو الأساس في تأريخها .

وينسب لهذه الفترة أيضاً مبخرة من الفضة المطلية بالذهب (٩٨) (لوحة رقم ٩٤) تتكون من قاعدة منشورية ذات اثني عشر ضلعاً ، يزدان كل ضلع منها بزخرفة البخارية في الوسط وأرباعها في الأركان ، شغلت جميعها بزخارف نباتية . قوامها رسوم الأزهار والأوراق الرمحية الشكل .

ويعلو القاعدة قبة محمولة على عقود نصف دائرية ترتكز عليها ستة أعمدة

(96) Grube (E.), Painting, pl. 207

(٩٧) يبلغ ارتفاعه ٤١ سم وقطره ١٤ سم ووزنه ٨٧٠ جرام .

Raby (J.), op. cit, pl. 30

(٩٨) محفوظة في متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ١٥ يبلغ ارتفاعها

٢٤٥ سم وعرضها ١٦٥ سم ووزنها ٢٢٦٠ جرام

Raby (J.), Op. cit, pl. 51

تشبه برامق خشب الخرط ومصبغات التشغيات المعدنية أسفل شبايك الأسيلة ،
فى حين تشبه تيجانها أشكال الحلقات المعدنية أعلى قمم بعض القباب العثمانية ،
واستخدم الفنان فى تشكيل جسم القبة والعقود أسلاكاً فضية مجدولة .

وينسب لعهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢-١٠٠٤هـ / ١٥٧٤-١٥٩٥م)
مجموعة قيمة من التحف المعدنية الفضية من بينها طاس مستديرة من الفضة
المطلية بالذهب ذات مقبض مستقيم يزدان بحلية مستديرة مرصعة بفصوص من
حجر الجمشت الأرجوانى اللون (٩٩) (لوحة رقم ٩٥) .

ويلاحظ أن السطح الخارجى للطاس يشتمل على كتابة قرآنية بخط الثلث
منفذه بالنيلو نصها «ومن الماء كل شئ حى» (١٠٠) وتاريخ ٩٨٥هـ =
١٥٧٧م .

ويضم متحف (Iparművészet) بمدينة بودابست من بين محتوياته
على ركاب من الفضة المطلية بالذهب (١٠١) (لوحة رقم ٩٦) تزدان جوانبه
بزهرة شقائق النعمان (التوليب) وأرباع البخاريات داخل إطار من الزخرفة النباتية .
ويحمل هذا الركاب طغراء باسم السلطان مراد الثالث تقرأ «مراد بن سليم شاه
خان المظفر دائماً» .

ومن التحف المعدنية التى ترجع إلى فترة نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م)
وبالتحديد إلى فترة حكم السلطان محمد الثالث (١٠٠٤-١٠١٢هـ /
١٥٩٥-١٦٠٣م) مبخرة (مجمرة) من الفضة (١٠٢) وغطاء نصف كروى
يزدان بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى ، ويوجد على بدن هذه المبخرة
كتابة محفورة نصها «سلطان محمد خان» .

(٩٩) يبلغ قطرها ١٦ر٤ سم وطولها حتى نهاية المقبض ٢٨و٦ سم ووزنها ٣٦٠ سم Raby (J.), op. cit, 23.

(١٠٠) سورة الأنبياء الآية ٣٠ والملاحظ أن نص الآية «وجعلنا من الماء كل شئ حى أفلا يؤمنون»

(١٠١) Kürkman (G.) op. cit, p. 130

(١٠٢) يبلغ ارتفاعها ١٧ر٥ سم وقطرها ١١ سم وطول المقبض ١٠ سم ووزنها ٦٤٠ جرام ويحتفظ بها

متحف الفنون التركيه والاسلاميه بمدينة استانبول رقم سجل ١٦ Raby (J.) op. cit,

pl50

وتتشابه المبخرة السابقة مع مبخرة أخرى مصنوعة من النحاس المطلى بالذهب^(١٠٣) فى الشكل وأسلوب الزخرفة وطريقة تنفيذها (لوحة رقم ٩٧ ب) والاختلاف الوحيد بينهما يتمثل فقط فى شكل المقبض حيث اتخذ فى الأخيرة هيئة منحنية وينتهى بشكل يشبه الزهرة .

التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

ظلت صناعة التحف المعدنية فى هذا القرن وبصفة خاصة خلال فترة النصف الأول منه تلقى الاهتمام والعناية من السلاطين والأمراء العثمانيين وكبار رجال دولتهم ، كما ظل صناع المعادن يواصلون إبداعاتهم وابتكاراتهم وتطويرهم للتحف المعدنية المختلفة سواء من حيث الشكل أو الأساليب الصناعية والزخرفية .

ومن الأشكال الجديدة للتحف المعدنية التى عرفت فى هذه الفترة المباخر من النوع الذى أطلق عليه اسم «مباخر التوليب المتعددة الشعب» والمباخر التى اتخذت هيئة تشبه شجرة السرو أو هيئة تشبه القبة أو نصف كرة .

كما استمر فى هذه الفترة عمل الشماعد من طراز التوليب والمشكاوات المعدنية التى تحاكي فى شكلها أشكال المشكاوات الخزفية التى كانت تنتجها مدينة إزنيق فى مطلع القرن (١١هـ / ١٧م) .

وفى مجال الزخارف تميزت بعض الأواني الفضية باشتغال زخارفها على أشكال حيوانية وأخرى تمثل أشكال بعض الكائنات الخرافية إلى جانب الزخارف النباتية والكتائية . أما من حيث الأساليب الصناعية فقد زاد الاهتمام بعمل التحف المعدنية المنزلة بالمينا ذات الألوان المختلفة والمرصعة بالأحجار الكريمة ، وكانت مدينة استانبول من أشهر مراكز صناعة المعادن المنزلة بالمينا فى ذلك الوقت .

ومن التحف المعدنية التى ترجع إلى عهد السلطان أحمد الأول (١٠١٢هـ - ١٠٢٦هـ / ١٦٠٣ - ١٦١٧م) إبريق من الفضة (لوحة رقم ٩٨) ذو بدن

(١٠٣) يبلغ ارتفاعها ٢٢.٧ سم وقطرها ١٢.١ سم ووزنها ٩٧٥ جرام مخفوفة فى مجموعة خاصه بلندن Raby (J.), op. cit, pl 51

متفخ وقاعدة منخفضة ورقبة قصيرة وفوهة متسعة ، ويتميز بمقبضه الذى يبدأ من أعلى البدن وينتهى عند الفوهة بهيئة رأس تنين (١٠٤) .

وتتألف زخرفة هذا الإبريق من رسوم زهور وأفرع نباتية تتخللها عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، ويوجد على سطح الإبريق بالقرب من الفوهة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان أحمد الأول تقرأ «أحمد شاه بن محمد شاه خان المظفر دائماً» .

ويتشابه الإبريق السابق مع إبريق آخر مصنوع من الفضة المطلية بالذهب (١٠٥) فى الشكل وفى الزخرفة مما يجعلنا نرجح أن كلاهما من عمل صانع واحد (لوحة رقم ٩٩ أ، ب) .

ويوجد على قاعدة هذا الإبريق ختم يشتمل على عبارة نصها «قلعة صاقز» (١٠٦) ويستدل من هذه العبارة على أن هذا الإبريق كان يخص الحاكم العثماني لقلعة صاقز ، وأن هذا الطراز الملكى من الإبريق الفضية قد انتشر خارج العاصمة استانبول إلى جزر بحر إيجه ، ويمكن نسبة هذا الإبريق إلى فترة الربع الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) .

ويوجد فى مجموعة (ايرك جرنبرج Eric Grünberg) بمدينة باريس كأس أو قدح من الفضة مخروطى الشكل يتميز بمقبضه الذى ينتهى طرفاه بحلية على هيئة رأس تنين . (لوحة رقم ١٠٠) .

ويزدان القسم العلوى من بدن هذه الكأس بزخارف نفذت بالحز تتمثل فى

(١٠٤) يبلغ ارتفاعه ١٠رسم Sotheby's London 16-17.4, 1985/126

(105) Kürkman (G.), op. cit, pl. 71.

(١٠٦) توجد هذه القلعة بجزيرة صاقز وهى جزيرة خيوس Chios القديمة الواقعة فى بحر إيجه تجاه ساحل خليج إزمير التركى ، وهى مشهورة باعتدال مناخها وخصب أراضيها واستخراج اللبان المصطلاوى من نوع من الأشجار ينمو بها ومنه اتخذت اسمها حيث أن كلمة صاقز تعنى فى التركية اللبان ، استولى عليها بيالة باشا الاميرال العثمانى المشهور فى سنة ١٥٦٦ وظلت فى قبضة العثمانيين حتى حرب البلقان حيث تمكنت القوات اليونانية من الاستيلاء عليها فى ١١ نوفمبر سنة ١٩١٢م ، وقد امكتنا زيارة هذه الجزيرة فى صيف عام ١٩٩٥ وذلك أثناء زيارتنا لبلاد اليونان للمشاركة فى المؤتمر الدولى عن بناء السفن فى شرق البحر المتوسط والبحر الأسود خلال القرنين ١٨، ١٩م .

أشكال حيوانات متتابعة يشاهد منها حيوان الغزال وحيوان يشبه الفيل وذلك على أرضية من الزخارف النباتية المتشابكة من رسوم الأفرع والأوراق والأزهار في حين يزدان القسم السفلى بشكل كائن خرافي يتمثل في تنين يهاجم حيوان ضاري. ويلاحظ أن التنين مثل برأس تشبه رأس الطائر الجارح وله أجنحة^(١٠٧)، وذلك على أرضيه من الزخارف النباتية تشبه زخارف أرضية القسم العلوى .

ويشتمل هذا الكأس على ختم بالقرب من الفوهة يتضمن طغراء تخص السلطان أحمد الأول .

ومن التحف الفضية التي تسب لعهد هذا السلطان سلطانية من الفضة^(١٠٨) (لوحة رقم ١٠١) يزدان سطحها الداخلى بزخارف مفصصة يفصل بينها شريط من زخرفة الجديلة ، فى حين يزين قاعها رسم غزال على أرضية من الزخارف النباتية .

ويوجد على هذه السلطانية ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان أحمد الأول تقرأ «السلطان أحمد شاه بن محمد شاه خان المظفر دائماً» .

وتمتاز مجموعة التحف المعدنية التي وصلتنا من عهد السلطان العثماني الثاني (١٠٢٦ - ١٠٣١ هـ / ١٦١٧ - ١٦٢١ م) بكثرتها وتنوعها وثراء زخارفها واشتمال معظمها على توارىخ صنعها وذلك على الرغم من قصر مدة حكم هذا السلطان مما يدل على أن عنايته بهذا الفن كانت عظيمة .

ومن أمثلة هذه التحف إبريق من الفضة^(١٠٩) (لوحة رقم ١٠٢) له غطاء مقبب يدور حوله من أسفل صف من أشكال الشرافات ، ومقبض ينتهى عند الفوهة بهيئة رأس تنين ، وقاعدة مرتفعة خالية من الزخرفة .

(١٠٧) عن التنين وأشكاله التي اتخذها فى الفنون الزخرفية الإسلامية والتصوير ، راجع مصطفى (حسين رمضان) د. سيمرغ المتقاء فى الفن الإسلامى ، مجلة كلية الآثار العدد السادس ١٩٩٥ ، ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

(١٠٨) يبلغ قطرها ١٢ سم وارتفاعها ٣ سم محفوظة فى متحف الدولة ببرلين رقم سجل ٢٢٤٣ Ölçer (N.T), Türkische Metalı Kunst, pl. 6111

(١٠٩) يوجد فى مجموعة ابرك جرنيرج بملنية باريس .

وتزدان رقبة وبدن هذا الإبريق بأشكال حيوانات وطيور في أوضاع مختلفة على أرضية من رسم الأوراق النباتية والأزهار وتمثل هذه الأشكال في حيوان ابن أوى والذئب والسباع والأرانب والحياد وفي طائر الطاووس .

ويوجد على هذا الإبريق بالقرب من الفوهة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان عثمان الثاني وتقرأ «عثمان شاه بن أحمد خان المظفر دائماً» .

ومنها أيضاً مشكاة من الفضة ^(١١٠) (لوحة رقم ١٠٣) اتخذت هيئة المشكاوات الخزفية العثمانية تزدان رقبتها بثلاث مناطق بيضاوية مفصصة (بخاريات) تحتوى على زخارف نباتية مفرغة تمثل فى زهرة كبيرة يحيط بها ورقتان من أوراق الساز ، فى حين يزدان بدن المشكاة الكمثرى الشكل بصفين من المناطق البيضاوية المفصصة تشبه تلك التى تزين الرقبة ، أما المناطق المفصصة الثلاث والتى تزين قاعدة المشكاة فتخلو من الزخارف ، ويلاحظ أن زخارف المناطق البيضاوية المفصصة السابقة الذكر قد موته بالذهب .

وتحتوى هذه المشكاة على كتابة محفورة نصها «السلطان ابن السلطان عثمان خان ابن السلطان احمد خان درتبه ، وقف حضرت ابي ايوب انصارى عليه رحمه البارى سنة ١٠٢٧هـ» .

ويستدل من النص السابق على أن هذه المشكاة قام بوقفها السلطان عثمان الثانى على تربة ابي ايوب الأنصارى فى سنة ١٠٢٧هـ .

ومن أمثلة هذه التحف أيضاً مبخرة النحاس ^(١١١) اتخذ غطاؤها هيئة قبة ضحلة ذات زخارف نباتية مفرغة محمولة على صفين من العقود العلوية منها مفصصة الشكل والسفلية مديية الشكل ترتكز بدورها على أعمدة ذات تيجان

(١١٠) يبلغ ارتفاعها ٤٩ سم وقطرها ٢٩,٥ سم ووزنها ٢٨٥٠ جرام محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٩٣ مصدرها تربة ابي ايوب الأنصارى بمدينة استانبول. Raby (J.), op. cit, pl. 52.

(١١١) محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٩ Sözen (M.), op. cit, pl.119

تشبه فى شكلها النهايات المعدنية أعلى قمم بعض القباب العثمانية .

ويلاحظ أن جسم هذه المبخرة صنع من خزف البورسلين فى حين أن قاعدتها صنعت من المعدن تماماً مثل الغطاء وهى تتركز على أربعة أرجل بهيئة أرجل الحيوان وتزدان بزخارف نباتية من الأزهار والأوراق المسننة والرمحية الشكل .

ويوجد على هذه المبخرة كتابة تشير إلى أن حاجى مصطفى أغاسى دار السعادة قد أوقفها على تربة السلطان أحمد الأول سنة ١٠٢٧هـ .

ومن التحف المعدنية التى تنسب أيضاً إلى فترة السلطان عثمان الثانى مبخرة من البرونز (١١٢) (لوحة رقم ١٠٤) من طراز مباخر التوليب من النوع المتعدد الشعب حيث يزدان الجزء العلوى منها بخمس شعب تنتهى بهيئة أزهار التوليب ، فى حين تزدان الدائرة البارزة أعلى القاعدة بزخارف مفرغة من طراز الرومى .

ويوجد على قاعدة هذه المبخرة كتابة محفورة حفرأ بسيطاً تتضمن اسم عائشة سلطانه ، والجدير بالذكر أن عائشة سلطانه هى أبنه السلطان أحمد الأول والأخت غير الشقيقة للسلطان عثمان الثانى وتوفيت فى سنة (١٠٧٦هـ / ١٦٦٥م) .

ومن التحف المعدنية التى وصلتنا من عهد السلطان مراد الرابع (١٦٣٢ - ١٠٤٩هـ / ١٦٢٢ - ١٦٣٩م) إبريق من الفضة (١١٣) (لوحة رقم ١٠٥) له مقبض ينتهى طرفاه بهيئة رأس تنين ، يزدان سطحه بزخارف محفورة تتمثل فى أشكال غزلان على أرضية من الزخارف النباتية تتألف من أزهار البنفسج .

ويوجد على هذا الإبريق ختم يشتمل على طغراء باسم السلطان مراد الرابع تقرأ « سلطان مراد خان بن سلطان أحمد خان » .

والجدير بالذكر أن أسلوب تمثيل زخارف الكائنات الحية والزخارف النباتية

(١١٢) يبلغ ارتفاعها ٢٩ سم وقطرها ١٨ سم ووزنها ٢٣١٢ جرام محفورة فى متحف الفنون التركية

والإسلامية بمدينة استنبول رقم سجل ٢٦ .

(١١٣) محفوظ فى مجموعة (إريك جرنبرج - Eric Grünberg) بمدينة باريس .

على بدن هذا الإبريق يذكرنا وأسلوب زخارف قدح من الفضة يحمل اسم السلطان أحمد الأول (١١٤) ومن أروع التحف المعدنية التي أنتجت في هذه الفترة من القرن (١١هـ / ١٧م) مبخرة مصنوعة من الفضة المموهة بالذهب (١١٥) (لوحة رقم ١٠٦) شكلها الفنان على هيئة شجرة سرو تتوسط صينية مستديرة ترتكز على ثلاثة أرجل .

ويزدان غطاء هذه المبخرة الذي ينتهى من أعلى بشكل هلال (١١٦) بزخارفه موزقة مفرغة وأخرى محفورة من طراز الرومى .

ويوجد على هذه المبخرة كتابة على البدن تشير إلى هواقادين عمة السلطان عثمان الثانى وتاريخ سنة ١٠٣٣ هـ .

ويحتفظ متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول بزوج من الشماعد مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب (١١٧) (لوحة رقم ١٠٧) وهى تخص السلطان إبراهيم الأول (١٠٤٩ هـ - ١٠٥٨ هـ / ١٦٣٩ - ١٦٤٨م) إذ يوجد على بدن كل منها طغراء داخل منطقة لوزية الشكل تقرأ «سلطان إبراهيم خان بن سلطان (أ) حمد خان» .

ويعتبر طراز الشمعدانين السابقين استمراراً لنفس الطراز الذى عرف فى فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) وتتميز شماعد هذا الطراز بكبر الحجم والبساطة إذ تخلو

(١١٤) راجع لوحة رقم (١٠٠) .

(١١٥) يبلغ ارتفاعها ٤٥ سم وقطرها ١٤ سم ، وقطر الصينية ٢٧ سم ووزنها ١٢٠٠ جرام محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول ، مصدرها تربة السلطان أحمد الأول حيث قبر هناك السلطان عثمان الثانى Raby (J.) op. cit, pl. 53

(١١٦) يذكرنا تشكيل غطاء هذه المبخرة على هيئة شجرة سرو يعلوها هلال بقمم مآذن الجوامع والمساجد العثمانية ولعل هذا الارتباط يلقى الضوء على المصدر الذى كان المعماريون فى العصر العثمانى يستقون منه أفكارهم ، ولزهد من التفصيل عن صورة هذه الشجرة فى الفن العثمانى راجع: مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ، ص ٣٨ ، ٣٩ حاشية رقم ٤ .

(١١٧) يبلغ ارتفاع كل منهما ٦٢ سم وقطرها ٤٧ سم ووزنها = ٢٠٠٠ جرام .

Kürkman (G.), op. cit, p. 139

من العناصر الزخرفية النباتية والهندسية ، وتكمن قيمتها الفنية والجمالية في الشكل أو في المعدن النفيس الذي صنعت منه أو في تمويه سطحها بالذهب .

ومن التحف المعدنية النادرة التي تخص السلطان إبراهيم الأول علبة صغيرة من الفضة ^(١١٨) مخصصة لكي يوضع بداخلها تعويذه (حجاب) ، وهي ذات شكل اسطواني مضلع ولها غطاء وأربع عراوى يشبث بها الخيط الذي تعلق به . وتحتوي هذه العلبة على طغراء تخص السلطان العثماني إبراهيم الأول .

ومن التحف المعدنية العثمانية التي وصلتنا من عهد السلطان محمد الرابع (١٠٥٨هـ - ١٠٩٩هـ / ١٦٤٨-١٦٨٧م) مبخرة من الفضة ^(١١٩) شكل بدنها وغطاؤها على هيئة نصف كرة .

أما أرجل هذه المبخرة فقد اتخذت هيئة ثعبان يرتكز بذيله على صينية مستديرة ، ويزدان غطاء هذه المبخرة بزخارف نباتية محفورة تتمثل في لفائف من الأفرع النباتية يتخللها أوراق نباتية وبراعم وأزهار متفتحة .

ويوجد على بدن المبخرة السابقة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان محمد الرابع تقرأ «سلطان محمد خان بن سلطان إبراهيم خان» .

ومن هذه التحف أيضا مشكاة مصنوعة من الفضة ^(١٢٠) (لوحة رقم ١٠٨) تزدان رقبته بزخارف هندسية تتألف من أشكال معينة متجاورة يتخللها مناطق بيضاوية مفصصة ، في حين يزدان بدنها بزخارف نباتية تتألف من شجيرات صغيرة تتبادل مع مناطق بيضاوية مفصصة (بخاريات) تشغلها زخارف تشبه زخرفة قشور السمك أو ذيل الطاووس .

(118) Kürkman (G.), op. cit., pp. 140, 141

(١١٩) يبلغ ارتفاعها ٢١ سم وقطرها ٢٢,٨ سم ووزنها ٧٤٠ جرام ، محفوظة في متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٣١

Kürkman (G.), op. cit., p. 147.

(١٢٠) يبلغ ارتفاعها ٢٥,٥ سم وقطرها ١٩ سم ووزنها ٦٣٥ جرام محفوظة في متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ٢٩٦ .

ويوجد على رقبه هذه المشكاة ختم يشتمل على طغراء تخص السلطان العثماني محمد الرابع .

ونختم حديثنا عن التحف المعدنية العثمانية في فترة القرن (١١هـ / ١٧م) بالإشارة إلى الدوى والمقالم وهي من الأدوات المعدنية التي ازدهرت صناعتها خلال هذه الفترة حيث كان تصنع من المعادن النفيسة وتنزل بالمينا الملونة وترصع بالأحجار الكريمة .

ومن أمثلتها مقلمة من الفضة للطلية بالذهب تخص السلطان العثماني أحمد الثاني (١٢١) (١١٠٢ - ١١٠٦هـ / ١٦٩٠ - ١١٩٤م) يوجد على وعاء مدادها (الدواة) كتابة تشير إلى اسم صانعها الذي وقع بصيغة «رومي» (١٢٢) ، كما يوجد أسفل الوعاء . كتابة أخرى نصها «صاحب خزانة دار عبدالرحمن آغا» . ويوجد على هذه المقلمة طغراء تخص السلطان أحمد الثاني وتقرأ «سلطان أحمد خان بن سلطان إبراهيم خان» .

ومن أمثلتها أيضا مقلمة من الفضة (١٢٣) تخص السلطان العثماني مصطفى الثاني (١١٠٦ - ١١١٥هـ / ١٦٩٤ - ١٧٠٣م) تزدان مقلمتها ووعاء مدادها بزخارف نباتية مفرغة وأخرى محفورة تتألف من أفرع نباتية تخرج منها وريقات نباتية وثمار الرمان .

ويوجد أسفل وعاء المداد منطقة مفصصة بداخلها طغراء تقرأ «مصطفى بن محمد خان دائماً» .

(١٢١) يبلغ طولها ٢٨ سم ووزنها ٧٤٥ جرام محفوظة في مجموعة مونيك وشرى بتاربيت بمدينة استانبول .

(١٢٢) عمل هذا الصانع في فترة نهاية القرن (١١هـ / ١٧م) وبداية القرن (١٢هـ / ١٨م) ويعتبر من الصناع الذين تخصصوا في عمل المقالم والدوى وكان يوقع بصيغ مختلفة سوف تشير إليها عند حديثنا عن التحف المعدنية العثمانية في فترة القرن ١٢هـ / ١٨م .

(١٢٣) يبلغ طولها ١٧ سم محفوظة في مجموعة خاصة بمدينة فينسيا

Kürkman (G.), op. cit, p 150

التحف المعدنية العثمانية فى فترة القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) :

زاد الاهتمام فى هذه الفترة بعمل التحف المعدنية المنزلة بالمينا والمرصعة بالأحجار الكريمة وبصفة خاصة الحلى ومشابك الأحزمة والحليات المعدنية الملكية التى تستخدم فى تزيين عمام السلاطين إلى جانب الصناديق الصغيرة وأظرف الفناجين والمرايا .

وقد تأثرت صناعة التحف المعدنية العثمانية من حيث العناصر الفنية والأشكال فى هذا القرن وخلال فترة النصف الثانى منه على وجه الخصوص ببعض الأساليب الأوربية المستمدة من طراز الباروك^(١٢٤) والروكوكو^(١٢٥) .

وكانت هذه التأثيرات الأوربية قد بدأت تتسرب إلى الفن العثمانى بصفة عامة (١٢٦) منذ مطلع القرن (١٢هـ / ١٨م) واستمرت طوال هذا القرن ،

(١٢٤) كان للفظه الباروك فى البداية معنى انتقاصيا محقراً لأنه مشتق من لفظه باروك البرتغالية التى تعنى لؤلؤة ذات شكل غير متناسق ، ثم أطلقت هذه الكلمة على أسلوب زخرفى ساد بعض العمار فى بعض البلدان الأوربية فى القرن (١١هـ / ١٧م) وقد سمي بذلك لأنه شذ فى عناصره الزخرفية عما كان مألوف فى فنون عصر النهضة ، والعناصر الرئيسية المكونة لهذا الطراز هى الأصناف ، والقواقع ، والشماعد ، والأوراق المعقوفة وقرون الرخا والجامات راجع فى ذلك : الموسوعة المصورة المجلد الثانى ، جنيف - سويسرا - الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ٣٥٠٨ . مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(١٢٥) استمد طراز الروكوكو روحه من فن الباروك الذى ازدهر فى فرنسا وتطور فى أوائل القرن (١٢هـ / ١٨م) وكان أميل إلى الرقة والرشاقة واعتمد فى عناصره على الأوراق والفروع النباتية وأشكال المحاربات البحرية ، وهو مثل الباروك يمتاز فى زخارفه بكراهيته لاستخدام الخطوط المستقيمة وحبه للخطوط الحلزونية ، وما يتصل بها من سطوح مائلة واقوس مختلفة ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع نفسه ص ٥٥ .

(١٢٦) انفتحت تركيا العثمانية فى هذه الفترة على الغرب وحدث بينها نوع من التبادل الثقافى أدى إلى حدوث بعض التأثيرات على النواحي الثقافية والفنية والاجتماعية وقد بدأ ذلك أولاً بين الدوائر الرسمية لكنه سرعان ما انتشر فى أرجاء الأمبراطورية وادى إلى ظهور بيئة ثقافية فنية جديدة ظهرت فى البداية فى استانبول ، وكان طبيعياً أن يتأثر فن العمارة وغيره من الفنون العثمانية بهذه التأثيرات والأفكار الجديدة وساعد ذلك استدعاء بعض للمهندسين وللزخرفين الأوربيين لكى يشيدوا القصور والمساجد وبنينوها بالزخارف المستمدة من فن الباروك والروكوكو . راجع خليفه (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية ص ٣٠٦ حاشية رقم ٤٣ .

وخاصة خلال عهد السلطان محمود الأول (١١٤٣ - ١١٦٨ هـ / ١٧٣٠ - ١٧٥٤ م) الذي شهد ازدياد التأثيرات الأوروبية في الثقافة والفن ، فقد أبرم هذا السلطان معاهدة مع فرنسا واستقبل الملك لويس الخامس عشر السفير العثماني في مرسيليا وقدم إليه هدية تتمثل في صندوقين من النحاس قام بصنعهما الفنان جان كلود دويلسيس على طراز الروكوكو ، وضعا في الحجرة الزجاجية بقصر طوبقاي والتي يطلق عليها اسم كشك صوفيا (١١٦٦ هـ / ١٧٥٢ م) ، والتي يتضح فيها بجلاء طراز فن الباروك وخاصة في النوافذ المعدنية والدعامات (١٢٧) .

وكان السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ - ١١٧١ هـ / ١٧٥٤ - ١٧٥٧ م) رغم قصر فترة حكمه من أكثر من السلاطين العثمانيين إعجابا بالأسلوب الفني لطراز الباروك .

كما تعتبر فترة حكم كل من السلطان عبدالحميد الأول (١١٨٧ - ١٢٠٣ هـ / ١٧٧٣ - ١٧٨٩ م) والسلطان سليم الثالث (١٢٠٣ - ١٢٢٢ هـ / ١٧٨٩ - ١٨٠٧ م) من الفترات التي شهدت ازدياد التأثيرات الأوروبية في العمارة والفنون العثمانية وتجدر الإشارة إلى أن العثمانيين لم يتبعوا الأساليب الأوروبية كما هي بل هذبوها وطوعوها بما يتناسب مع الذوق المحلي ومع التقاليد الإسلامية وأدخلوا فيها لمسات من الفن العثماني غيرت من شخصيتها وطابعها الأوربي البحت ونتج عن ذلك طراز جديد سمي باسم الباروك العثماني ، والروكوكو العثماني .

وقد وصلنا من عهد السلطان العثماني أحمد الثالث (١١١٥ - ١١٤٣ هـ / ١٧٠٣ - ١١٧٣ م) مجموعة كبيرة من المقالم الفضية مما يدل على ازدهار صناعة هذا النوع من التحف المعدنية في ذلك الوقت ، وهي في الغالب تحمل أسماء صناعها وتواريخ صنعها وطفراء هذا السلطان .

(117) Leavy (M.), The World of Ottoman Art, London, 1975, p.117.

عبد الحفيظ (محمد علي) أشغال للمعادن في القاهرة العثمانية ، في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعماؤها الأثرية ، رسالة ماجستير غير منشورة مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٩٥ ص ٢٥١ .

ومن أمثلة هذه المقالم مقلمة من الفضة (١٢٨) تزدان مقلمتها بزخارف محفورة وأخرى مفرغة محصورة داخل أشرطة ضيقة تتألف من أفرع نباتية تخرج منها وريقات نباتية وأزهار وأخرى هندسية تتألف من أقواس مزدوجة تتكرر في أوضاع متماكسة ، في حين تزدان دوائها بمناطق مفصصة تشغلها باقات من الزهور ممثلة بأسلوب واقعي محاك للطبيعة .

ومقلمة مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب ومرصعة بفص من الياقوت (١٢٩) (لوحة رقم ١٠٩) تزدان دوائها بزخارف نباتية تتألف من أوراق وأزهار وأخرى كتابية تتضمن توقيع الصانع الذي وقع بصيفه «قد عمل على» وتاريخ الصنع ١١٣٩ هـ ، إلى جانب كتابة بعض أسماء الله الحسنى داخل دائرة مفصصة وتقرأ «حكم ، عدل ، قلوب ، فرد ، حي ، قيوم حول كلمة «بدوح» وتعتبر الكلمة الأخير من التلسمات الإسلامية التي كانت تنقش على بعض نصال السيوف الإسلامية للتمني ودفع الأذى .

ومن أمثلتها أيضاً مقلمة من الفضة المطلية بالذهب (١٣٠) وحمل اسم صانعها الذي وقع بصيفه «عمل محمد» وطغراء السلطان أحمد الثالث وتقرأ «السلطان أحمد خان بن سلطان محمد خان وتاريخ الصنع سنة ١١١٥ هـ (لوحة ١١٠) .

ومقلمة أخرى مصنوعة من الفضة المطلية بالذهب (١٣١) تزدان مقلمتها ودوائها بمناطق مفصصة مستطيلة الشكل تشغلها زخارف نباتية تتألف من وريقات نباتية وأزهار بعضها على هيئة حزم أو باقات ، وهي تعكس اهتمام السلطان أحمد الثالث وعنايته بالحدائق والأزهار وخاصة زهرة شقائق النعمان (اللاله) والتي كانت من أحب الأزهار إلى نفسه ونفوس العثمانيين الذين أكثروا

(١٢٨) يبلغ طولها ٢٥ سم ، محفوفة في مجسوة خامة .

(١٢٩) يبلغ طولها ٣٦ سم ، محفوفة في مجسوة موزيك وشرى بتارديت بمدينة استانبول

Kürkman (G.), op. cit, p. 152.

(١٣٠) يبلغ طولها ٣١ سم ، محفوفة في مجسوة ملقوشين بمدينة استانبول .

Kürkman, (G.), op. cit p. 154

(١٣١) يبلغ طولها ٢٧ سم ، محفوفة في متحف صديرك هانم بمدينة استانبول ، رقم سجل

Ibid , p. 155-156/1983.

من زراعتها خصوصا في أيام هذا السلطان الذي أصبح عصره يعرف بعصر زهرة
اللاله Lalé Davrie .

وينسب لعهد السلطان أحمد الثالث شمعدان من الفضة (١٣٢) (لوحة رقم
١١١) يشبه في طرازه طرز الشماعد العثمانية في القرنين العاشر والحادي عشر
الهجريين (١٧٠١٦م) إذ يتكون من بدن ناقوسي يمتاز باستقامته يعلوه قائم
اسطوانى ينتهى ببيت الشمعه .

ويوجد على بدن هذا الشمعدان طغراء تخص السلطان أحمد الثالث وكتابة
باللغة التركية تشير إلى الصدر الأعظم دماذ إبراهيم باشا ومحمد أغا كتحدا
وتاريخ سنة ١١٣٧ هـ .

ومن التحف المعدنية الرائعة التى ترجع إلى عهد هذا السلطان صندوق صغير
من الفضة يعضاوى الشكل (١٣٣) يزدان غطاؤه وجوانبه بنصوص كتابية بخط
الثلث تتضمن بعض الآيات القرآنية ، وأبيات من بردة البوصيرى ، وأسماء
العشرة المبشرين بالجنة وطغراء السلطان أحمد الثالث . وتوقيع الخطاط الذى قام
بتنفيذها والذى وقع بصيغة « كته الفقير شريف محمد صالح سكه كان » .

ويوجد فى مجموعة (أمل قولشين) بمدينة استانبول قنية مصنوعة من معدن
الفضة (١٣٤) (لوحة رقم ١١٢) تستخدم فى حفظ ماء الورد ، تنسب إلى فترة
السلطان أحمد الثالث .

وتزدان هذه القنية بزخارف هندسية بارزة تتألف من خطوط متقاطعة تحصر
بينها أشكال معينة شغل بعضها بأشكال وريادات سداسية البتلات .

ومن التحف المعدنية العثمانية التى وصلتنا من عهد السلطان محمود الأول
(١١٤٣ - ١١٦٨ هـ / ١٧٣٠ - ١٧٥٤) مقلمة مصنوعة من الفضة المطلية

(١٣٢) محفوظ فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول ، رقم سجل ٢٨٠ .

(١٣٣) يبلغ مقاس هذا الصندوق ١٤ر٦ سم x ٢٥ر٥ سم محفوظ فى متحف صديرك هانم بمدينة
استانبول ، رقم سجل ٩٢٣٨ .

(١٣٤) يبلغ ارتفاعها ٢٩ سم وقطرها ١١ر٥ سم Kürkman (G.) op. cit, 156

بالذهب (١٣٥) تزدان دواتها بزخارف نباتية منفذة بأسلوب أوربي محاك للطبيعة فى حين يوجد على المقلمة طغراء تخص السلطان محمود الأول وتقرأ «محمود خان بن مصطفى دائماً» . بالإضافة إلى توقيع الصانع الذى وقع بصيغة «عمل اسماعيل بن محمد» .

وتكشف مجموعة الثريات المعدنية التى وصلتنا من عهد السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ - ١١٧١ هـ / ١٧٥٤ - ١٧٥٧ م) والمحفوظة بمتحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول (١٣٦) عن مدى تأثير صناعة التحف المعدنية العثمانية فى ذلك الوقت الأساليب الفنية الأوربية وخاصة الأسلوب الفنى لطراز الباروك والروكوكو .

كما وصلنا من عهد السلطان مصطفى الثالث (١١٧١ - ١١٨٧ هـ / ١٧٥٧ - ١٧٧٣ م) مجموعة كبيرة من مشابك الأحزمة المعدنية (١٣٧) معظمها مصنوع من الفضة والذهب ومنزل بالمينا ومرصع بالأحجار الكريمة ، وتزدان بزخارف مستمدة من طراز الباروك والروكوكو مثل الأشكال البيضاوية والأصداف والأوراق والزهور والحبيبات المتراحة والأفرع النباتية الملففة التى تتفرع منها الوريقات وتتوسطها الثمار وأوراق الأكانتس وغيرها .

ومن التحف المعدنية التى تنسب إلى فترة هذا السلطان ، وتكشف عن قدرة الفنان العثماني على تطويع وتهذيب بعض العناصر الفنية لطراز الباروك وطراز الروكوكو وإضفاء الطابع العثماني عليها بإبريق قهوة من الفضة (بكرج) (١٣٨)

(١٣٥) يبلغ طولها ٣١.٥ سم محفوظة فى متحف صديرك هام بمدينة استانبول ، رقم سجل ٩/٣٤٣ .
(١٣٦) صنعت بعض هذه الثريات من الفضة والبيض الآخر من النحاس المموه بالتوتيا وهى ذات أشكال وزخارف أوربية الطابع ، معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية بمدينة استانبول ١٩٨٣ ، لوحة رقم ٩ .

(١٣٧) راجع : Kürkman (G.) op. cit, pp. 166 , 169

(١٣٨) يبلغ ارتفاعه ١٩ سم وقطره ١٠.٥ سم محفوظ فى مجموعة زهيره هام بمدينة استانبول . وبعد البكرج من أهم الأدوات المستخدمة ضمن معنات القهوة ، والبكرج فى التركية بالقراج وبقرج وهو وعاء نحاسى أو فضى له مقبض ويصنع به القهوة سليمان (أحمد السعيد) د. تأصيل ماورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، القاهرة ١٩٧٩ ص ٤٣ .

ذو بدن كمثرى الشكل له غطاء مقبب ومقبض متصل بالغطاء عن طريق حليه
بهيئة رأس تين .

ويوجد على بدن هذا الإبريق طغراء تخص السلطان مصطفى الثالث وتقرأ
«مصطفى بن أحمد... المظفر دائماً» .

وبمجيئ فترة نهاية القرن الثاني عشر الهجرى (١٨م) ومطلع القرن الثالث
عشر الهجرى (١٩م) وبالتحديد خلال فترة حكم السلطان عبدالحميد الأول
(١١٨٧ - ١٢٠٣هـ / ١٧٧٣ - ١٧٨٩م) ثم من بعده ابن أخيه السلطان
سليم الثالث (١٢٠٣ - ١٢٢٢هـ / ١٧٨٩ - ١٨٠٧م) أخذت التأثيرات
الأوربية تزداد وضوحاً فى الفن العثمانى عامة وفن صناعة التحف المعدنية خاصة
حيث يشاهد فى العديد من التحف المعدنية التى أنتجت خلال هذه الفترة
وضوح العناصر المستمدة من فن الباروك والروكوكو الأوربى وخاصة تلك التى
تحاكى عناصر الباروك الإيطالى .

الأسلحة العثمانية :

عرف المحارب التركى بشدة البأس ، واحتفظت اللغة الفرنسية إلى اليوم بهذه
الجملة (قوى كأنه تركى) تعبيراً عن هذه الشهرة .

لذلك وجه العثمانيون إهتمامهم إلى صناعة الأسلحة من الصلب الجيد
وزخرفتها بالرسوم المحفورة والمذهبة والمموهة بالمينا ، وربما كان السبب فى توجيه
الاهتمام لصناعة الأسلحة المعدنية هو انصراف الدولة العثمانية للحروب التى
شغلتها (١٣٩) .

ويلاحظ أن بعض هذه الأسلحة لم يصنع لكى يستعمل فى الحرب ؛ بل
لكى يحمل فى الحفلات العامة للبلاط العثمانى لكثرة زخارفها وأحجارها

(١٣٩) طيوة .. (حسين عبدالرحيم) د. للمعادن ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة
١٩٧٠ ص ٣٨٥ .

الكريمة ، والتأنيق الفائق في صنعها (١٤٠) .

وتحتفظ المتاحف التركية وعلى وجه الخصوص متحف طوبقايي سراي بأمثلة كثيرة ومتنوعة من الأسلحة إذ يضم جناح الأسلحة بهذا المتحف الأسلحة الواردة عن طريق الغنائم، وأسلحة سلاطين آل عثمان منذ عهد السلطان محمد الفاتح بالإضافة إلى ما كان يقدم للسلاطين من هدايا ماثلة أوربيه أو إسلامية.

كما يحتفظ المتحف العسكري بمدينة استانبول بمجموعة ضخمة من الأسلحة جاء معظمها عن طريق غنائم الحرب (١٤١) .

ويوجد في المتاحف المصرية مجموعات لا بأس بها من الأسلحة العثمانية من السيوف والخناجر والبنادق محفوظة في متحف الفن الإسلامي ومتحف قصر المنيل ومتحف جاير اندرسون بمدينة القاهرة .

وفي المتاحف الأوربية أمثلة كثيرة من الأسلحة العثمانية التي غنمها الأوربيون في حروبهم مع العثمانيين ، وتعتبر المجموعة اليونانية والإيطالية الخاصة بالأسلحة والدروع التركية من أغنى هذه المجموعات بما تحتويه من السيوف والخناجر والخوذات والتروس والدروع حتى الأقواس والسهام وجعباتها .

وتضم مجموعة مور بمتحف المتروبوليتان أمثلة عديدة من الأسلحة التركية من بينها الخوذات والدروع والدرقات والسيوف والخناجر (١٤٢) .

وسوف نتناول في هذا الشق من الدراسة عن المعادن العثمانية أمثلة من هذا الأسلحة لكي نتعرف على أنواعها وأسلوب صناعتها والمواد التي كانت تستخدم في عملها وما اشتملت عليه من عناصر زخرفية نباتية وهندسية وكتائية والطرق التي كانت تنفذ بها وذلك على النحو التالي :

(١٤٠) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ، ص ١٥٠ .

(١٤١) السيوف الإسلامية وصناعتها ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول الكويت ١٩٨٨ ص ٧ .

(١٤٢) ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ص ١٦٣ .

أولاً : أسلحة الهجوم وتشمل السيوف والخناجر والبلط والفضوس .

أ- السيوف :

حظى السيف التركي بشهرة واسعة لكفاءته العالية وقسوة صلابته ، وكان هو النموذج الأحسن في نظر فرسان أوروبا ومحاربيها ، وذلك نتيجة للتمكن من إنتاج صلب عالي الكفاءة والمتانة ، وكانت نصول هذه السيوف وطريقة تعدينها وطرقها وإسقاتها أو ما يعرف باسم الجوهر^(١٤٣) تتبع تقنية جديدة عرفت باسم المتماوج أو الرضاء ولا يزال سر هذه الطريقة مجهولاً حتى اليوم^(١٤٤) .

وقد تركزت صناعة السلاح في العصر العثماني في مدينة القسطنطينية ، وإن كانت مدينة بورصة قد اشتهرت من قبل بصقل السيوف وطبعها ، كما عرفت في ازمير أيضاً .

ومن صنّاع السيوف التركية الصانع حاجي صنفور ، والصانع خير الدين بن حسن وقد عملا في عهد السلطان بايزيد الثاني ، ومن برعوا في صناعة السيوف التركية أيضاً الأسطى سنان ، وقيل إنه صنع سيفاً كان يطوى نصله كالنطاق (الحزام) وكان مع مرونته سريع الاعتدال من تلقاء نفسه ، ومن بين السيوف التي صنعها سنان للسلطان سليمان القانوني سيف نقش على وجه نصله «في دار الفتح بقسطنطينية سنة ٩٤٠ هـ»^(١٤٥) .

ومن هؤلاء الصانع محيي الدين وليد بن محيي الدين الذي نجد اسمه منقوشاً على نصل سيف يخص السلطان سليمان القانوني وتاريخ سنة ٩٣٨ هـ . ومن السلاحين الذين اشتهروا في عهد السلطان محمود الأول

(١٤٣) تميزت نصال السيوف التي وصلت بصفة عامة من صلب جيد تمت معالته فاكسب صلادة فوق صلابته ، كما أعطته مادة السقاية تلك التعاريج الدقيقة للرئية وغير للرئية التي نراها على صفحة السلاح وكأنها تعاريج طبيعية تتخذ شكل ألياف دقيقة ويطلق على هذه التعاريج اسم الجوهر أو الفرند أو الوشي ، عليه (حسين عبدالرحيم) د. الأسلحة الإسلامية بمتحف قصر المنيل ، دراسة أثرية ، القاهرة ١٩٨٤ ص ٤ .

(١٤٤) أصلان أبا (لوقطاي) ، المرجع السابق ص ٣١٥ .

(١٤٥) زكي (عبدالرحمن) د. السيف في العصر الإسلامي ، القاهرة ١٩٥٧ ص ١٠٨ .

١١٤٣ - ١١٦٨ هـ / ١٧٣٠ - ١٧٥٤ م) السلاح «عجم أو غلو» ويقال إنه من بعده تدهورت صناعة السيوف في تركيا (١٤٦).

ومن الجدير بالذكر أن السيف التركي قد أثر على سيوف بعض الأمم الأوربية المغلوبة منذ القرن العاشر الهجرى (١٦ م)، ويلاحظ أن السيف التركي قد تبع فتوح الأتراك أينما اتجهوا إلى الغرب، ومنذ ذلك الحين أصبح طراز السيف التركي مقبولا في بلدان كثيرة في شرق أوروبا وأواسطها، فاختاره أهالي بولندا والمجر والبلقان إلى جانب سيوفهم الوطنية (١٤٧).

وتتمتاز زخارف السيوف العثمانية بمميزات زخرفية ذات طبيعة خاصة، إذ أن أغلبها وجد عليه كتابات قرآنية ذات صلة بمعانى الجهاد والفتح، وأخرى تتمثل في بعض العبارات الدعائية، كما نقش على بعضها أشعار وأقوال مأثورة، ذلك إلى جانب الكتابات التسجيلية التى تضمنت أسماء من صنعت لهم من السلاطين وأسماء بعض الصناع وألقابهم وتاريخ صناعة السلاح وأحيانا مكانه.

وعادة ما كانت هذه السيوف تزخرف أيضا بالرسوم النباتية مثل الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى والتى تتخللها عناصر نباتية أخرى كزهور اللوتس والوريدات الصغيرة المفصصة، والمراوح النخيلية وأنصافها بالإضافة إلى التكوينات الهندسية مثل أشكال المثلثات والمستطيلات والمعينات والأشكال النجمية.

كما نقش على بعض السيوف بعض الرموز كالأهلة والنجوم، وكانت هذه الزخارف تنفذ إما بالتكفيت بالذهب أو الفضة أو تطلّى بالذهب أو تنزل بالمينا أو بواسطة الحز والحفر أو التخريم.

أما عن أنواع السيوف العثمانية فقد عرف الأتراك العثمانيون الأسياف المستقيمة (١٤٨) ذات الحدين، وقد وصلنا منها ثلاثة سيوف نقش على نصالها

(١٤٦) زكى د. (عبدالرحمن) المرجع السابق ص ١٠٨.

(١٤٧) المرجع نفسه ص ٢٠٧.

(١٤٨) يعتبر السيف المستقيم من أهم طرز السيوف الإسلامية، ومن المحتمل أن يكون قد نشأ فى آسيا واستعملته شعوبها المقيمة فى الحضارة، وبقي مستخدما بعد شيرع الأنواع المقومة، وتنقسم السيوف المستقيمة إلى نوعين سيوف مستقيمة ذات حد واحد، وسيوف مستقيمة ذات حدين وهى الأكثر استعمالا وشيوعا. المرجع نفسه ص ١٢٢، ١٢٣.

اسم السلطان محمد الفاتح (٨٥٥ - ٨٨٦ هـ / ١٤٥١ - ١٤٨١ م) .

ومن أمثلتها سيف (١٤٩) له مقبض مثبت بواسطة أربعة مسامير وواقية من الحديد متعامدة الشكل خالية من الزخارف .

ويزدان نصل هذا السيف بزخارف كتابية مكففة بالذهب ، ويقرأ نص الكتابة على وجه النصل «بسم الله الرحمن الرحيم ، الظفر شافع للمذنبين آل الكرم ، العفو يفسد امر الخسيس بمقدار ما يصلح أمر الرفيع» في حين تقرأ الكتابة على الوجه الآخر للنصل والتي تبدأ من أسفل الواقية، لحضرة السلطان الأعظم محمد خان بن مراد خان عز نصره، ومن أمثلتها أيضاً سيف (١٥٠) يخص السلطان بايزيد الثاني (٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م) له مقبض من الخشب المكسو بالجلد (مفقود الآن) وواقية من الحديد متعامدة الشكل ونصل ذو حد واحد به تقوس بسيط ، يزدان بزخارف نباتية وأخرى كتابية مكففة بالذهب .

وتتقسم الكتابات على وجهي هذا النصل من حيث المضمون إلى كتابات ذات طابع ديني وأخرى ذات طابع تاريخي تسجيلي حيث شغلت المنطقة المستطيلة على وجه النصل بكتابة نصها «صاحبه سلطان بايزيد بن محمد خان، في حين وجدت كتابة على امتداد حافة الظهر تتضمن آية الكرسي (١٥١) ، أما الكتابات التي توجد على ظهر النصل فهي تبدأ بعد الواقية ونصها «عمل حاجي صنفور منه ست وتسعين وثمانماية ، نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين (١٥٢) ، يامحمد ، بسم الله الرحمن الرحيم الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور (١٥٣) ، إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً (١٥٤) ، شهد الله أنه لا إله إلا

(١٤٩) محفوظ في متحف طوبقاي سراي بمدينة استانبول .

(١٥٠) محفوظ في متحف طوبقاي سراي بمدينة استانبول .

(١٥١) سورة البقرة الآية رقم ٢٥٥ .

(١٥٢) سورة الصف الآية رقم ١٣ .

(١٥٣) سورة البقرة الآية رقم ٢٥٧ .

(١٥٤) سورة الفتح الآية رقم ١ .

هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط (١٥٥) - ياعمر، يا عثمان ، يا على ،
كهيعص ، حم عسق (١٥٦) .

كما عرفوا أيضاً السيوف المقوسة (١٥٧) وهي ذات طرز مختلفة ، ومنها طراز
القليج (١٥٨) الذى عرفه الأتراك وأصبح سلاحهم المفضل منذ نهاية القرن التاسع
الهجرى (١٥ م) مع السيف المستقيم الذى استعملوه من قبل .

وقد وصلنا من هذا الطراز من السيوف العثمانية ثلاثة سيوف عليها اسم
السلطان محمد الفاتح (١٥٩) نقش على وجه نصل أحدها وكذلك واقيته بعض
الآيات القرآنية ، وعلى الوجه الآخر عبارات دعائية تشتمل على أسماء السلاطين
العثمانيين من عثمان إلى محمد الفاتح .

وسيف للسلطان بايزيد الثانى (١٦٠) له مقبض من قرن حيوان الكركدن
(وحيد القرن) وواقيه من الفضة المشغولة بزخارف نباتية تتألف من مجموعات من
الزهور . ولهذا السيف نصل مقوس ذو حد واحد يتحول قرب طرفه إلى نصل
ذى حدين ، ويزدان نصل هذا السيف بكتابات مكفنة بالفضة تتضمن بعض
العبارات الدعائية وبيت من الشعر وأخرى تتضمن تاريخ الصنع سنة تسعماية واسم
الصانع خير الدين بن حسن .

أما من عهد السلطان سليم الأول فقد وصلنا قليج يحمل اسمه (١٦١) ،

(١٥٥) سورة آل عمران الآية رقم ١٨ .

(١٥٦) تمثل هذه الحروف فاتحة سورتي مريم والشورى .

(١٥٧) اختلف علماء الآثار حول منشأ السيف المقوس من حيث الزمان والمكان ، وإن رجح زكى
(عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ١٤٤ أن تكون آسيا الوسطى هي مهد النصال للمقوسة .

(١٥٨) هو طراز من النصال يتحول فيه الظهر أو يتقل من نصل ذى حد واحد قبيل الطرف إلى حدين
بزاوية واضحة ، انتقل إلى إيران وتسرب إلى مصر فى العهد المملوكية المتأخرة ، وقد يكون عرفه
الترك قبل الإيرانيين وهو سلاحهم المفضل منذ نهاية القرن (٩ هـ / ١٥ م) للمرجع نفسه ص ١٤٩

(١٥٩) محفوظة فى متحف طوبقايى سراى ارقام ٩٠/١ ، ٩١/١ ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم
سجل ٤٢٦٤ المرجع نفسه ص ١٥٠ .

(١٦٠) محفوظ فى متحف طوبقايى سراى .

(١٦١) محفوظ فى متحف طوبقايى سراى رقم سجل ٩٤/١ المرجع نفسه ص ١٥١ لوحة رقم ٦١ .

وقليج آخر بمتحف جايراندرسون بالقاهرة (١٦٢) .

كما يوجد بمتحف طوبقاي سراي ومتحف الفن الاسلامي بالقاهرة عدة سيوف من طراز القليج تخص السلطان القانوني (١٦٣) ، بالإضافة إلى مجموعة أخرى محفوظة بالمتحف العسكري بمدينة استانبول (١٦٤) ، وقليج عليه اسم هذا السلطان وعام ٩٤٠ هـ بمتحف اللوفر بباريس (١٦٥) .

ومن أمثلة هذه السيوف سيف من الصلب (١٦٦) له فصل من النوع الذي يطلق عليه ذو الفقار (١٦٧) ، ولهذا السيف مقبض من العظم بهيئة رأس حيوان محور ، وواقيه من الحديد متعامدة الشكل مطلية بالذهب (لوحة رقم ١١٣) .

ويزدان وجه فصل هذا السيف بزخارف مكفته بالذهب تتألف من عناصر نباتية وأخرى هندسية تتمثل في شكل نجم سداسي الأطراف ، في حين يزدان الوجه الآخر بزخارف كتابية تتضمن بعض الآيات القرآنية المتصلة بالجهاد والفتح وعبرة «الجنة تحت أقدام الامهات والجنة تحت ظلال السيوف» بالإضافة إلى اسم الصانع محيي الدين وليد بن محيي الدين وتاريخ الصنع سنة ٩٤٨ هـ .

وغمد هذا السيف من الخشب المكسو بالقماش ، ويزين طرفيه صفائح من المعدن المطلية بالذهب نقش على الطرف العلوي منها شكل نجم سداسي الأطراف .

(١٦٢) رقم سجل ١٤٥٨ زكي (عبد الرحمن) د. المرجع السابق . ص ١٥١ .

(١٦٣) ارقام سجل ٩٠/١ ، ٤٨٠ بمتحف طوبقاي وارقام سجل ٤٢٦٣ ، ٦٢٠٥ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة .

(١٦٤) Bodur (F.), op. cit, pl. A. 165.

(١٦٥) زكي (عبد الرحمن) د. المرجع السابق ، ص ١٥١ .

(١٦٦) يبلغ طوله ١٠٣ سم وطول فصله ٩١ سم محفوظ في المتحف العسكري بمدينة استانبول رقم سجل ١٠٨١ Bodur (F.) op. cit, pl. A164

(١٦٧) ذو الفقار من أشهر أسيف النبي (صلم) غنمه يوم معركة بدر وكان من قبل للعاصي بن منه السهمي بن الحجاج وسمى بذلك الاسم لحزوز مثل فقرات الظهر كانت في وسطه . زكي (عبد الرحمن) د. المرجع السابق ص ٤٠ ، عبدالعزيز (نبيل محمد) د. خزانة السلاح لمؤلف مجهول القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٦ .

ويوجد أيضاً فى متحف طوبقايى سراى عدة سيوف مقوسة من طراز القليج، نذكر منها قليج نقش على نصله اسم السلطان سليم الثانى وآخر باسم السلطان مراد الثالث ، وقليجان باسم السلطان محمود الثالث ، وقليج للسلطان عثمان الثانى وقليجان للسلطان مراد الرابع ، ومعظم مقابض هذه السيوف استحدثت فى الأعوام المتأخرة (١٦٨) .

ومن طراز السيف القليل الانحناء التى عرفها بنو عثمان وأبناء بعض الأم المجاورة لهم واتخذها الألبان سلاحاً وطنياً «اليتاغان» (yataghan) أو الياطقان.

واليتاغان ذو نصل واحد مزدوج الانحناء ، وفيه يتفق انحناء خط النصل بكل دقة مع حركة معصم اليد فى أثناء الطعن ، ويمتاز اليتاغان على وجه العموم بثقله الأمامى عند الطعن ، وفى هذا ما يساعد المقاتل على القطع السريع، وتمتاز قبضة اليتاغان بأنها تنتهى بما يشبه الأذنين البارزتين ، وليست هناك واقية للمقبض (١٦٩) .

وقد استخدم اليتاغان فى بلدان إسلامية كثيرة وتمتاز كل بلد ببعض المزايا الخاصة ، وكان انتشاره سريعاً فى البلاد الأوربية التى خضعت للترك منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين (١٧٠) .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بسيف من هذا الطراز على نصله زخرفة دقيقة وهو من صنع الحاج نوح صاحب عبدالله أغافى أواخر القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) (١٧١) .

ويوجد بمتحف قصر المنيل بالقاهرة سيف ياطقان من الصلب مؤرخ بسنة (١٢٠٠هـ / ١٧٨٨م) يحمل اسم صاحبه واسم صانعه على هيئة طغراء نصها « عمل الحاج إبراهيم صاحب عبدالله سنة ١٢٠٠هـ » أما الجانب الآخر من النصل فيحتوى على منطقة مفصصة على هيئة بخارية أعلاها وأسفلها

(١٦٨) زكى . (عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ١٥٢ .

(١٦٩) زكى (عبدالرحمن) د. المرجع السابق ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

(١٧٠) المرجع نفسه ص ١٥٣ .

(١٧١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٥٤٤ .

زخارف نباتية بسيطة منفذة بالحفر^(١٧٢) ، وبالإضافة إلى السيف السابق يحتفظ المتحف الحربى بمدينة القاهرة أيضاً بسيف آخر من هذا النوع يمتاز نصله بتقوسه قليلاً من الأمام وعلى نصله طغراء تحمل اسم الصانع نصها «عمل إبراهيم صاحب مصطفى» تجاورها كتابة أخرى منفذة بالحفر البسيط نصها «توكلت على خالقى»^(١٧٣) .

ومن الأمثلة المتأخرة لهذا الطراز من السيوف سيف يحتفظ به المتحف العسكرى بمدينة استانبول على نصله زخرفة نباتية وأخرى كتابية مكفئة بالذهب نصها «عمل عبدالله صاحب عمر أغا سنة ١٢٩٤ هـ»^(١٧٤) (لوحة رقم ١١٤) .

ب - الخناجر :

لم يصلنا من الخناجر العثمانية إلا القليل مقارنة بما وصلنا من السيوف ، وقد تنوعت هذه الخناجر من حيث أشكال مقابضها والمادة التى كانت تصنع منها حيث صنع بعضها من البللور الصخرى والبعض الآخر من العاج فى حين تميزت مجموعة ثالثة باتخاذ مقابضها من المعدن وخاصة معدن الفضة ، كما تنوعت أيضاً أشكال نصال هذه الخناجر التى كانت تصنع عادة من صلب جيد ما بين النصال المستقيمة والنصال المقوسة .

وازدانت هذه الخناجر بعناصر زخرفية مختلفة وخاصة الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى والكتابات القرآنية والدعائية والتسجيلية والتى كانت تنفذ بالحفر أو التفريغ أو التكفيت بالذهب^(١٧٥) فضلاً عن ترصيعها بالأحجار الكريمة .

(١٧٢) عليه (حسين عبدالرحيم) د. الأسلحة بمتحف المتيل ص ٦ ، ٧ .

(١٧٣) عبدالخفيظ (محمد على) المرجع السابق ص ٦٥ ، ٦٦ لوحة رقم ١٢٢ .

(١٧٤) يبلغ طوله ٧٠ سم محفوظ بالمتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ٣٩١٨

Bodur (F.), op. cit, pLA190

(١٧٥) قلم بنفيتو شيلليني Benvenuto Cellini أشهر صنّاع الذهب فى القرن ١٦م فى سيرته

الذاتية تعليقاً هاماً عن التكفيت العثماني للصلب حيث يذكر وفى هذا الوقت وقع تحت يدي بعض

الخناجر التركى حيث للمقبض والنصل من الحديد وكذلك القمد ، وقد نقش عليها بواسطة الآت

حديدية نقوشاً على هيئة أوراق الشجر ثم ملئت بالذهب بإتقان شديد ، قد أشرت هذه المجموعة =

ومن أروع أمثلة هذه الخناجر ذلك الخنجر الذى يرجع إلى عهد السلطان سليم الأول ، وهو يحمل تاريخ صنعه سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤م) ، وهو معروض فى متحف طوبقايى سراى ، ومصنوع من الحديد ، ويزدان بزخارف منزله بالذهب ومرصع بالأحجار الكريمة ، وله مقبض من البللور الصخرى ، ويعتقد بعض مؤرخى الفن أنه من صناعة إيران وأن السلطان سليم قد غنمه فى حربه التى انتصر فيها على الشاه اسماعيل الصفوى ثم نقش عليه بعد النصر عبارات تشيد به (١٧٦) .

ويحتفظ المتحف الوطنى بالمجر بخنجر من عهد السلطان سليمان القانونى يحمل تاريخ صنعه (٩٤٩ هـ / ١٥٤٣م) (١٧٧) له نصل مقوس من الصلب ، ومقبض وواقية وغمد من الفضة ازدانت جميعها بزخارف محفورة ومفرغة تتألف من وحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى غاية فى الدقة والرشاقة وتشبه أشغال الدانتيل .

وتمتاز واقية هذا الخنجر باتخاذها هيئة رأسى تينين متقابلين ، والملاحظ فى الخناجر العثمانية بصفة عامة ندرة وجود واقية للخنجر .

ومن أمثلة الخناجر العثمانية ذات المقابض العاجية خنجر له مقبض عاجى (١٧٨) (من عاج الفظ) يزدان بزخارف نباتية تتألف من أزهار وعناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، ونصل منحنى ومستدق يزدان بزخارف نباتية مكفته بالذهب تتألف من وريقات وأزهار وأشجار سرو .

= فى نفسى رغبة شديدة فى تقليدها ، ويرى هذا الصانع أن القطع التى صنعها كانت أمتن وأجمل من القطع التركى حيث إنه قام بقطع الأخاديد بطريقة أكثر عمقاً واتساعاً فى الصلب عما كان مستعملاً فى الأعمال التركى ، وأن الزخارف التى نفذها كانت فخمة ومتنوعة بعكس الزخارف التركى التى كانت قاصرة على الأرابيسك Allan (J.) op. cit, p. 42

(١٧٦) مرزوق (محمد عبدالمعز) د. للرجع السابق ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(١٧٧) Raby (J.) op. Cit, pl. 8A

(١٧٨) يبلغ طوله ٢٦ سم محفوظ فى مجموعته خاصة ، كان سابقاً ضمن مجموعة الاىرل ورويك - قلعه ورويك بالانجلترا .

ويمكن تأريخ هذا الخنجر بفترة النصف الثاني من القرن العاشر الهجرى (١٦م) أو مطلع القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) ، ذلك أن المقابض العاجية التركية من هذا النوع تنسب إلى منتصف القرن (١٦م) وما بعد ذلك بمدة خمسين أو ستين سنة (١٧٩) .

ومما هو جدير بالذكر أن أسلوب وطريقة تنفيذ زخرفة الرومى على المقبض العاجى للخنجر السابق تذكرنا بالزخارف النباتية المحفورة حفرأ بارزاً على ظهر مرآة من العاج تحمل كتابة تشير إلى السلطان سليمان القانونى واسم الصانع «غانى» وتاريخ الصنع سنة (٩٥٠هـ / ١٥٤٤م) .

ومن أمثلة الخناجر العثمانية التى ترجع إلى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) خنجر له مقبض مقعر مصنوع من عاج الفظ (١٨٠) يشتمل على ختم يتضمن طغراء للسلطان محمد الرابع (١٠٥٨ - ١٠٩٩هـ / ١٦٤٨ - ١٦٨٧م) وصنع نصل هذا الخنجر من الفولاذ المسقى ، وهو يزدان بزخارف نباتية مكفنة بالذهب بالإضافة إلى حبات من المرجان ترصع القسم العلوى منه ثبتت داخل أخاديد مستطيلة الشكل . ويمتاز غمد هذا الخنجر بصناعته من الخشب المكسو بصفائح من الفضة المذهبة المزخرفة بزخارف نباتية موزقة بطريقة النيلو ، وخنجر آخر يزدان غمده ومقبضه بزخارف نباتية محفورة (لوحة رقم ١١٥) . وخنجر ثالث يرجع إلى سنة (١٠٩٧هـ / ١٦٨٥م) له غمد ومقبض من الفضة يزدان بزخارف نباتية مفرغة (لوحة رقم ١١٦) .

جـ - البلط :

مفردها بلطة ، والبلطة هى الطبر أو الطبرزين ، وهى لفظة فارسية معناها الفأس (١٨١) وتعرف فى التركية باسم «بلطة» .

(١٧٩) الكسندر (دافيد) وريكس (هوارد) الأسلحة والعتاد ، ص ٢٠٦ لوحة رقم ٢١٥ ضمن كتاب كنوز الفن الاسلامى جنيف ١٩٨٥ .

(١٨٠) يبلغ طوله ٢٤ سم محفوظ فى مجموعة خاصة ، وتم الاستيلاء على عدد من هذا النوع من الخناجر أثناء الحصار التركى لمدينة فيينا فى سنة ١٦٨٣م . المرجع نفسه ص ٢٠٨ .

(١٨١) عن الطبر راجع عبدالعزيز (نيل محمد) د . ، المرجع السابق ص ٨٦ ، حاشية رقم ٢٠ ، ٢١ .

وتتكون البلطة من النصل الذى يصنع عادة من الصلب ، ويشتمل عند مؤخرته على جزء مفرغ قد يكون دائرياً أو مستطيلاً تثبت فيه يد الطير . وكانت اليد تصنع فى الغالب من المعدن وفى بعض الأحيان من الخشب وقد تكسى فى هذه الحالة بالجلد أو بصفائح معدنية ، أو تزود بقنوات طويلة تساعد المحارب على إحكام القبض على يد الطير أثناء الاستخدام .

ومن أمثلة البلط أو الفئوس العثمانية ، فأس معروض فى متحف طوبقاي سراى له نصل على هيئة هلال من الفضة المذهبة ، وهو يزdan بأشكال مخرمة قوامها زخرفة الرومى (١٨٢) .

ومن أمثلتها أيضاً فأسان يحتفظ بهما المتحف العسكرى بمدينة استانبول يرجع تاريخهما إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) (لوحة ١١٧ أ ، ب) .

الفأس الأولى لها نصل من الحديد على هيئة هلال (١٨٣) تزdan بزخارف مكفنة بالفضة تتألف من هلال بداخله كتابات قرآنية تقرأ «نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين يا محمد وينصرك الله نصراً عزيزاً» أسفلها زخارف نباتية تتكون من وريقات متكررة .

ويوجد أسفل هذا الهلال هلال آخر أصغر حجماً بداخله كتابة قرآنية تقرأ «انا فتحنا لك فتحاً مبيناً» أعلاها زخارف نباتية تتكون من وريقات متكررة . ويؤطر وجه النصل إطار من الزخرفة النباتية ، فى حين يزين مؤخرته البسملة وذلك داخل إطار مستطيل .

أما الفأس الثانية فلها أيضاً نصل كبير على هيئة هلال (١٨٤) تزdan بزخارف نباتية وأخرى كتابية مكفنة بالفضة .

وتتألف هذه الزخارف من شكل نصف بخاريه بداخلها كتابة تتضمن نص الشهادتين ، ويلاحظ أن لسان هذه الفأس يزdan بزخرفة تتمثل فى شكل نسر ينقض على فريسه .

(١٨٢) مزروق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥١ .

(183) Bodur (F.) op. cit, pl. A. 178 .

(184) Ibid pl. A. 178 .

د- الدبابيس :

ومفردھا دبوس ، والدبوس آلة من حديد ذات أضلاع تفيد في قتال لابس البيضة ، وهو عادة يتكون من رأس ضخمة تتخذ من مادة صلبة ، وله يد طويلة تتخذ من المعدن وقد تكون من الخشب (١٨٥) والدبوس من الأسلحة التي شاع استعمالها بين العثمانيين ومن أشهرها دبوس محفوظ في متحف طوبقاي سراي له يد مصنوعة من الفضة المذهبة ، ورأسه من حجر اليشب (١٨٦) ودبوسان بالمتحف الحربى بالقاهرة أحدهما مجنح والاخر كمثرى الشكل من فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) (لوحة رقم ١١٨) .

ثانياً : أسلحة الدفاع :

وتشمل الدروع سواء أكانت دروعاً للمحاربين أم دروعاً للخيل والخوذات والتروس .

أ- الدروع :

الدرع من أسلحة الدفاع التي كان يلبسها المحارب ، كما كان يلبسها الخيل الذى يمتطيه فى ساحة القتال ، وتتكون دروع المحارب فى الغالب من أربع قطع رئيسية ، قطعة لحماية الصدر ، وأخرى لحماية الظهر ، وثالثة لحماية الجانب الأيمن والرابعة لحماية الجانب الأيسر ، ويكون فى القطعتين الثالثة والرابعة مكان يخرج منه الذراعان (١٨٧) ، أما درع الفرس فيتكون من عدة قطع أهمها ما كان يوضع فوق وجهة لى يحمى جبهته وأنفه وأذنيه .

(١٨٥) عبدالعزيز (نبيل محمد) د. المرجع السابق ص ٨٦ جاشيه رقم ١٧ : ١٩ .

(١٨٦) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥١ .

(١٨٧) ظهر فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) نوع جديد من الدروع اسمه (جهارآينه) أى المرآة الأربع ، ويكون من أربع صفائح كبيرة من الحديد متصلة بوساطة مفصلات وإحدى هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر بينما الأثنان الباقيتان للجبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان ، وكثيراً ما كان هذا الدرع يعطى بالحرير وليس فوق الزرد . حسن (زكى محمد) د. الفنون الإيرانية ص ٢٥٥ .

والدروع العثمانية كانت تصنع فى الغالب من الحديد والصلب وإن استخدم النحاس فى صناعة بعضها ، وتميزت هذه الدروع بشراء عناصرها الزخرفية الكتابية والنباتية، والتي كانت تنفذ بطريقة التكفيت بالذهب أو الفضة أو بطريقة الحفر البسيط أو الغائر أو الطلاء الذهب ، كما يلاحظ أن بعض دروع الخيل العثمانية كانت تحمل علامات تشير إلى طائفة صناع المعادن الذين تخصصوا فى عملها .

ويحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بأمثلة كثيرة من دروع الفرسان العثمانية ويرجع أقدم هذه الدروع إلى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) ، وأغلب هذه المجموعة يتمثل فى أجزاء من الدروع وليست دروعاً كاملة .

ويلاحظ على القسم الذى يؤرخ بفترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) وبداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) من هذه المجموعة التأثير الواضح بدروع الفرنسان التى ترجع إلى عهد دولة التركمان أصحاب الشاة البيضاء أو آلاق قيونلو (١٨٨) وذلك من حيث الشكل والأساليب الصناعية والزخرفية .

ومن أمثلة هذه الدروع جزء من درع لوقاية اليد يرجع تاريخه إلى فترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) (١٨٩) (لوحة رقم ١١٩) ، مصنوع من الحديد ويزدان بزخارف كتابية بالخط الكوفى المورق مكفنة بالفضة .

ومن أمثلتها أيضاً جزء من درع لوقاية اليد يرجع تاريخه إلى فترة بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) (١٩٠) مصنوع من الحديد ويزدان بزخارف عربية مورقة وكتابات دعائية بخط الثلث مكفنة بالفضة .

ومن أجمل دروع الفرسان العثمانية درع معروض فى متحف طوبقايى

(١٨٨) بلغت دولة الآق قيونلو لوج ازدهارها فى عهد السلطان «أوزون حسن» حيث شملت كرمان وقارس وأصفهان وعراق العجم وأرمينيا وديار بكر (٨٧٣ هـ - ٨٨٢ هـ / ١٤٦٨ - ١٤٧٨م) وفى سنة ٨٧٧ هـ / ١٤٨٧٠م وقع قتال بين العثمانيين وحسن الطويل انتهى بانتصار العثمانيين .

(189) Bodur (F.) op. cit, pl. A. 157 .

(190) Ibid, pl. A. 168 .

سراى ، وهو من النوع الذى يطلق عليه فى التركية عبارة «جهار آينه» أى ذو المرايا الأربع ، وهو غنى بالزخرفة المكثفة بالذهب التى قوامها آيات من القرآن الكريم مما يتصل بالجهاد ، وهو مبطن بالحرير (١٩١).

أما عن الدروع التى كان يلبسها الخيل فى العصر العثمانى ، فقد وصلنا منها مجموعة كبيرة يحتفظ بها المتحف العسكرى بمدينة استانبول وكذلك متحف طوبقايى سراى .

ومن أمثلتها درع مصنوع من الحديد لحماية جبهة الخيل يرجع تاريخه إلى عهد السلطان سليم الأول (٩١١ - ٩٢٧ هـ / ١٥١٢ - ١٥٢٠ م) (١٩٢) (لوحة رقم ١٢٠) ، ويتكون هذا الدرع من قطعة واحدة بدون أجزاء جانبية ويشتمل على واقية للرأس وفتحات للعينين .

وتزدان واقية الرأس بزخارف محفورة تتألف من أشكال عقود مفصصة ترتبط مع بعضها بواسطة زخرفية هندسة تشبه زخرفة الجفت اللاعب ذو الميمه المستديرة، وشملت المساحات داخل العقود وخارجها بزخارف نباتية تتألف من أفرع ووريقات وأزهار يشاهد من بينها زهرة اللوتس .

ويتوسط زخارف واقية الرأس رنك كتابى (شارة) باسم السلطان سليم الأول (ياوروز) وذلك فى سطرين بخط الثلث ، وهو يذكرنا من حيث نوع الخط والصيغة برنوك سلاطين دولة المماليك .

ومن أمثلة هذه الدروع أيضاً درع مصنوع من النحاس المطلى بالذهب يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) (١٩٣) يزدان بزخارف عربية موروقة بالإضافة إلى زخرفة نباتية تتألف من أزهار الرمان وشقائق النعمان (التوليب) (لوحة رقم ١٢١) . ويحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بمثال رائع للدروع الخيل العثمانية التى يعود تاريخها إلى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) (١٩٤) .

(١٩١) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. للمرجع السابق ص ١٥٢ .

(١٩٢) Bodur (F.) op. cit, pl. A. 162

جشابه هذا الدرع إلى حد كبير مع درع آخر يرجع الى العصر المملوكى Ipid, pl. A. 146
(193) Bodur (F.) op. cit, pl. A.179 .

Ibid pl. A. 185 (١٩٤)

وصنع هذا الدرع المخصص لوقاية جبهة الخيل من النحاس المطلى بالذهب،
ويزين الجزء الذى يحمى الرأس بدائرة مفصصة بداخلها كتابة بخط الثلث «الله
العزة وحى على الجهاد» يحيط بها ثلاث زهرات من زهور شقائق النعمان
(التوليب) فى حين يزدان الجزء الذى يحمى جانبى الوجه والعينين بفرعين
نباتيين ينتهى كل منهما بزهرة شقائق النعمان (لوحة رقم ١٢٢) .

ومن دروع الفرسان التى عرفت فى العصر العثمانى ذلك النوع المعروف
باسم الزرد وتجمع (زرديات) وهو نوع من الدروع أشبه مايكون بقميص طويل
مصنوع من حلقات متصلة ومتداخلة مع بعضها ، وقد يتخللها أحياناً بعض
الصفائح المعدنية المستطيلة التى تزدان بالكتابات العربية .

ويحتفظ متحف طوبقايى سراى بأقدم مثال عثمانى لهذا النوع من الدروع
إذ يرجع تاريخه إلى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وهو مصنوع من الصلب
المنزل بالذهب (١٩٥) .

ومن أمثلة هذه الدروع أيضاً زرد طويل قصير الأكمام مصنوع من الحديد
يرجع تاريخه إلى فترة نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦م) أو بداية القرن الحادى
عشر الهجرى (١٧م) (١٩٦) .

ويزدان صدر وظهر ورقبة هذا الدرع بصفائح من الذهب والفضة على هيئة
أقراص ووريدات وأشكال نجمية .

ب - الخوذات :

من أهم أدوات القتال يلبسها المحاربون عند خروجهم للمعارك ، وقد نالت
الخوذات العثمانية شهرة فائقة لما عرفت به من مميزات طوال الحروب التى دارت
على أرض أوروبا ، وانتقلت أشكالها منهم إلى المجرىين والبولنديين (١٩٧) .

(١٩٥) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٥٢

(١٩٦) يبلغ طول هذا الزرد ٩٠ سم وعرض صدره ٤٧ سم محفوظ فى قلعه فردريك شتاين فى مدينة

كسل الألمانية رقم سجل ١٧

Jaekel (P.) Wehr Und Waffen Der Türken. pl. 11/18

(١٩٧) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٣١٥ .

وبصفة عامة كانت الخوذات العثمانية تصنع من قطعة واحدة ، وفي بعض الأحيان كانت تصنع من عدة أجزاء ، وإن ظل جسم الخوذة يصنع في الغالب من قطعة واحدة ، بينما باقى الأجزاء التى تحمى الرقبة والجبهة والأنف والأذنين كان يتم إضافتها فيما بعد عن طريق استخدام المسامير المكروجه (البرشام) .

وتصنع الخوذات العثمانية عادة من الصلب ، وعلى الرغم من استخدام النحاس فى عمل بعض الخوذات العثمانية منذ القرن العاشر الهجرى (١٦م) إلا أن استخدام الصلب ظل من الأمور المفضلة فى صناعتها لفترة طويلة .

أما من حيث الشكل فقد كانت الخوذات العثمانية تتخذ فى الغالب هيئة مخروطية الشكل ، وإن وصلتنا بعض الأمثلة المبكرة من هذه الخوذات التى اتخذت هيئة نصف كروية وهى متأثرة فى ذلك بأشكال الخوذات عند التركمان الآق قيونلو .

واستخدم الصانع فى العصر العثمانى أساليب صناعية متنوعة فى تنفيذ الزخارف التى كانت تزدان بها هذه الخوذات ، ومن هذه الأساليب ، أسلوب الحفر البسيط أو العميق بواسطة القلم المعدنى ، وأسلوب التكفيت بأسلاك من الذهب والفضة كانت تشكل وتندق على سطح الصلب الخشن (١٩٨) ، وأسلوب الطلاء بالذهب ، بالإضافة إلى أسلوب الترصيع بالأحجار الكريمة .

ومن أمثلة الخوذات العثمانية التى ترجع إلى فترة نهاية القرن (٨ هـ / ١٤م) وبداية القرن (٩ هـ / ١٥م) خوذة من الحديد ذات شكل مخروطى

(١٩٨) سبق وأن شاهدنا هذا الأسلوب مستخدماً فى زخرفة نصال السيوف والخناجر والدروع العثمانية ، ويرى آلن (جيمس) أن هذا الاستخلام لم يكن قاصراً على الامبراطورية العثمانية وحدها فى فترة القرنين (١٥-١٦م) وأن أول ما نشر عنه كان يرجع إلى العصر المملوكى ، ومن أمثلة ذلك خوذة من الصلب صنعت للسلطان برسباى (١٤٢٢ - ١٤٢٨م) محفوظة بمتحف اللوفر ودرع من الصلب يحمل رنك السلطان جقمق (١٤٢٨ - ١٤٥٢م) محفوظ بمتحف الرجال فى باريس (Musée de L'homme) ويضيف قائلاً إننا وضعنا فى اعتبارنا أن تصليب بعض صناعات الأسلحة فى استانبول للمصرى فليس بغريب أن نكتشف أن هذا الأسلوب قد استمد من القاهرة مباشرة ، إلا أنه عاد بعد ذلك وذكر أن قلة ما وصلنا من التحف العثمانية للكفنة تجعل من الصعب معرفة أصل التكفيت العثمانى . Allan (J.) op. cit, p. 40

تزدان بتضليعات منحنيه (١٩٩) تذكرنا بأشكال القباب الضريحية فى العصر المملوكى التى اتخذ سطحها الخارجى شكل التضليعات المنحنية (٢٠٠) (لوحة رقم ١٢٣) .

وصنعت هذه الخوذة من قطعة واحدة ، ويوجد فى أسفلها فتحتان للعينين لتمكين المحارب من الرؤية ، وتزدان قممتها بزخارف كتابية بخط الثلث على أرضية من الزخارف النباتية ، بالإضافة إلى كتابات أخرى ذات طابع تسجيلى تدور فى شريط عريض حول الجزء السفلى للخوذة داخل خراطيش ودوائر يقرأ منها عبارة «السلطان ناصر الدنيا والدين ...» واستخدم أسلوب التكفيت بالفضة فى عمل هذه الزخارف الكتابية .

ويحتفظ المتحف العسكرى بمدينة استانبول بمجموعة كبيرة من الخوذات العثمانية التى ترجع إلى فترة القرن العاشر الهجرى (١٦م) سوف نختار من بينها مثالين لتوضيح طراز الخوذات العثمانية فى هذه الفترة .

المثال الأول : خوذة من النحاس المطلى بالذهب ذات شكل بصلى ، (لوحة رقم ١٢٤) يوجد فى مقدمتها حلقتان من المعدن تستخدمان فى تثبيت مجموعة الريش (٢٠١) .

ويزدان القسم العلوى من سطح الخوذة بزخارف نباتية محفورة تتألف من أفرع وأوراق وأزهار فى أشكال دائرية متقاطعة ، يليها شريط عريض بداخله ثلاثة بحور (خراطيش) تتضمن كتابات قرآنية نصها «نصر من الله وفتح قريب» (٢٠٢) ، «لينصرن الله من ينصره» (٢٠٣) ، «وينصرك الله نصراً عزيزاً» (٢٠٤) ، وذلك بالخط

(١٩٩) يبلغ ارتفاعها ٣١.٥ سم وقطرها ٢١.٥ سم محفوظة فى المتحف العسكرى بمدينة استانبول رقم سجل ١٣٦٧٠ Bour (F.), op. cit, pl. A. 144
(٢٠٠) من أمثلة هذا القباب قبة مدرسة ألباى اليوسفى (٧٧٤هـ/١٣٧٣م) وقبة انمشر البجاسى (٧٨٥هـ / ١٣٨٣م) .

(٢٠١) يبلغ ارتفاعها ٢٦.٥ سم وقطرها ٢١.٥ سم محفوظة فى المتحف العسكرى باستانبول رقم سجل ٦٦٢٤ Ibid pl. A. 1172

(٢٠٢) سورة الصف الآية ١٣ .

(٢٠٣) سورة الحج الآية ٤٠ .

(٢٠٤) سورة الفتح الآية ٣ .

الفارسي على أرضية من الزخارف النباتية .

ويزين دائرة الخوذة السفلى شريط ضيق من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومي محصور داخل بحور (خراطيش) ومناطق مفصصة .

المثال الثاني : خوذة من النحاس المطلق بالذهب ذات شكل مخروطي^(٢٠٥) (لوحة رقم ١٢٥) . لها واقية للجبهة والأذنين والرقبة بالإضافة إلى واقية الأنف، والتي يوجد على يسارها حلقة بغرض تثبيت مجموعة الريش (مضافه وليست اصلية) .

ويزدان سطح هذه الخوذة بزخارف عربية مورقة من طراز الرومي نفذت بطريقة الحفر البسيط .

ونختتم حديثنا عن الخوذات العثمانية بالإشارة إلى خوذة من النحاس المطلق بالذهب^(٢٠٦) (لوحة رقم ١٢٦) ذات شكل بصلي مفصص لها واقية للأنف وهي خلوة من الزخرفة ، ويرجع تاريخها إلى فترة القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) .

جـ - التروس :

التروس من أسلحة الدفاع وهو يصنع عادة من الحديد أو الصلب^(٢٠٧) ، ويتخذ غالباً هيئة مستديرة ذات مركز بارز .

وكانت التروس في العصر العثماني تصنع بصفة عامة من الحديد أو الصلب أو النحاس وتبطن بخيوط من الحرير الملون أو أسلاك رفيعة من الفضة تلف حول

(٢٠٥) يبلغ ارتفاعها ٢٨,٥ سم ، ويبلغ ارتفاعها بالواقيات ٣٥,٥ سم وقطرها ٢١ سم محفوظة في المتحف العسكري بمدينة استانبول رقم سجل ١٠٩٠ Boudr (F.) op. cit, pl. A. 177

(٢٠٦) يبلغ ارتفاعها ٢٧,٥ سم وقطرها ٢١ سم محفوظة في المتحف العسكري بمدينة استانبول رقم سجل ٦٦٢٢ Ibid pl. A. 187

(٢٠٧) يذكر ابن منكلى والتدبيرات السلطانية ورقة ٤٩-٥٠ أن من لوازم الجندي أن يكون حذاه عدة من التراس ، ترس حديد ، وترس خشب ، وترس جلد ، راجع عبدالعزيز (نبيل محمد) د. المرجع السابق ص ٩٦ ، حاشية رقم ٩٤ .

عيدان من الخشب تجلب من شجر الصفصاف (٢٠٨) ، وتزود بحلقات خلفية لتحمل منها أو تعلق بها .

وتميزت التروس العثمانية وبصفة خاصة تلك التي ترجع إلى فترة القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (١٦ - ١٧ م) بشراء عناصرها الزخرفية إذ نجدها تزدان بالزخارف العربية المورقة من طراز الرومي والزخرفة التي يطلق عليه زخرفة الهاطاي فضلاً عن رسوم الأزهار وخاصة زهرة اللوتس وشقائق النعمان (التوليپ) .

وتحمل معظم التروس العثمانية كتابات بخط الثلث تتضمن إما آيات قرآنية أو عبارات دعائية أو نصوص تسجيلية .

ومن أمثلة التروس العثمانية التي ترجع إلى فترة النصف الثاني من القرن العاشر الهجري (١٦ م) ترس من النحاس المطلي بالذهب (٢٠٩) (لوحة رقم ١٢٧) تزدان حافته بثلاث مناطق مفصصة تشغلها رسوم أفرع نباتية تحمل أوراقاً مستتة وأزهاراً تتبادل مع ثلاث مناطق مستطيلة تشغلها كتابات قرآنية بخط الثلث .

أما مركز الترس فيزدان بزخرفة الهاطاي ، ويوجد عليه علامة المصنع الذي تخصص في صناعة هذا النوع من التروس .

ومن أمثلة التروس العثمانية أيضاً ترس من النحاس المطلي بالذهب (٢١٠) ينسب إلى الوزير العثماني حافظ أحمد باشا (٩٧٢ - ١٠٤٢ هـ / ١٥٦٤ - ١٦٣٢ م) تزدان حافته بأربع مناطق مفصصة تشغلها زخارف عربية مورقة من طراز الرومي تتبادل مع باقات من أزهار شقائق النعمان (التوليپ) ، في حين يزدان مركزه بزخرفة الهاطاي يحيط بها إطار دائري يتضمن كتابات قرآنية بخط الثلث (٢١١) .

(٢٠٨) اسلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق ص ٣١٥ .

(٢٠٩) يبلغ قطره ٥٥ر٥٥ سم محفوظ في المتحف العسكري بمدينة استانبول رقم سجل ٤٣٢٦/١٠ Boudr (F.) op. cit, pl. 171

(٢١٠) يبلغ قطره ٤٢ر٥ سم محفوظ في المتحف العسكري بمدينة استانبول رقم سجل ٤٥١٩/٦ Ibid pl. 173

(٢١١) الآية رقم ٢٥٥ سورة البقرة .

ونختتم حديثنا عن التروس العثمانية بالإشارة إلى ترس صغير مصنوع من الحديد الخشن (٢١٢) يعود تاريخه إلى نهاية القرن الثاني عشر الهجرى (١٨م) (لوحة رقم ١٢٨) ويتخذ مركز هذا الترس هيئة مقببة مثبتاً به خمسة مسامير ذات رؤوس بارزة تخرج منها أشرطة معدنية تشبه أسنة الرماح فى شكل إشعاعى ينتهى عند حافة الدائر المعدنى الذى يحيط بالتروس .

الفصل الثالث

التحف الخشبية والعاجية

أولاً : التحف الخشبية :

لم يكتب الكثير عن التحف الخشبية في العصر العثماني رغم الأعداد الكبيرة التي وصلتنا منها سواء من التحف المنقولة مثل المناير والصناديق وكراسي المصاحف والمقرئين والتواييت ، فضلاً عن الأدوات الخشبية التي كانت تستعمل في الحياة اليومية مثل الأمشاط والعلب وغيرها ، أو من التحف الثابتة والتي لا تزال قائمة في المباني المختلفة من مساجد وجوامع وقصور ومنازل مثل الأسقف والقباب والأعمدة والأربطة الخشبية والأبواب والنوافذ والدواليب الحائطية وغيرها.

وقبل أن نتناول بالدراسة التحف الخشبية في العصر العثماني يصبح من الضروري الإشارة إلى التحف الخشبية التي ترجع إلى فترة سلاجقة الأناضول^(١) (سلاجقة الروم) حيث كان للأساليب الصناعية والزخرفية التي اتبعت في عملها أكبر الأثر على فن صناعة التحف الخشبية في هذا العصر .

وليس هناك شك في أن فن صناعة التحف الخشبية قد تطور في عهد سلاجقة الأناضول تطوراً كبيراً وذلك وفق تقاليد خاصة ومميزة ظل يتردد صداها فيما بعد خلال فترة الإمارات وخلال الفترة العثمانية وبصفة خاصة خلال القرن الثامن الهجري (١٤ م) وبداية القرن التاسع الهجري (١٥ م) .

وتميزت التحف الخشبية الأناضولية بتنوع الأخشاب المستخدمة في عملها إذ نجد من بينها خشب الجوز وخشب الأبنوس وخشب الأرز وخشب الورد بالإضافة إلى بعض الأخشاب التي كانت تؤخذ من أشجار الكمثرى والتفاح^(٢).

(١) وصلتنا أمثلة رائعة من هذه التحف الخشبية ، معظمها محفوظ في المتاحف التركية مثل المتحف الأتولوجرافي في أنقرة ، ومتحف الفنون الإسلامية والتركية ومتحف طوبقاي سراي في مدينة استانبول ، ومتحف متارة لي مدرسة ومتحف مولانا في مدينة قونية ، وبعض المتاحف العالمية مثل متحف الدولة ببرلين .

(2) Öney (G.), Anadolu Selçuklu P. 249 .

وتميزت هذه التحف أيضاً بغنى وثراء وتنوع زخارفها ، ومن هذه الزخارف الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى وزخرفة الطبق النجمى وغيره من الأشكال الهندسية مثل الأشكال السداسية المتقاطعة والأشكال المثلثية والدوائر وغيرها ، بالإضافة إلى الزخارف الكتابية التى نقشت بالخط الكوفى بأنواعه المختلفة وخاصة المورق والمزهر والكوفى الهندسى المربع وخط الثلث . كما اقتصرت مجموعة من التحف الخشبية السلجوقية باهتمامها على صور آدمية وأخرى حيوانية بالإضافة إلى بعض رسوم الكائنات الخرافية مثل الأسد المجنح والنسر ذى الرأسين والتنين .

ومن أهم الطرق الصناعية التى استخدمها الصناع فى عمل التحف الخشبية السلجوقية الأناضولية ذات الصفة المنقولة :

طريقة التجميع والتعشيق^(٣) :

شاع استخدام هذه الطريقة فى عمل ريش وأبواب المناير السلجوقية ويلاحظ أن أغلب حشوات هذه الأجزاء كانت تتخذ هيئة أشكال هندسية مثل الأشكال النجمية أو السداسية وغيرها والتى حفر عليها زخارف عربية مورقة من طراز الرومى غاية فى الدقة والإبداع ، وهى تدل على التطور الزخرفى الكبير الذى حدث لهذا النوع من الزخرفة فى عصر سلاجقة الأناضول .

ومن أمثلة هذه المناير منبر الجامع الكبير فى مدينة آق سراى (القرن ٦هـ / ١٢م) ويقرأ فى نقوشه الكتابية اسم السلطان مسعود واسم ابنه « الب إيناغ » قطلع بلكه قليج أرسلان ، وكذلك اسم زين الدين خواجه نشتكين الجمالى ،

(٣) وهى عبارة عن صناعة الآداة الخشبية من قطع صغيرة أو حشوات من الخشب ذات أشكال هندسية تجمع معا وتعشق داخل إطارات (أو سدائب) بحيث تؤلف أشكالاً هندسية منتظمة أبرزها ما يعرف باسم الأطباق النجمية . راجع الباشا (حسن) د. الآثار الإسلامية، القاهرة ١٩٩٦ ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

على أنه مهندس الجامع وصانع منبره^(٤) ومنبر مسجد علاء الدين بقونية (٥٥٠هـ/١١٥٥-١١٥٦م) وهو من الحجم المتوسط وأصغر قليلاً من منبر جامع آق سراي ، وإن كان أدق أسلوباً وأرفع مستوى في زخارف حشواته التي اتخذ بعضها هيئة الأطباق النجمية ، ويقرأ في نقوشه الكتابية التي سجلت بخط الثلث وبالخط الكوفي تاريخ المنبر واسم صانعه الحاجي الإخلاطي^(٥) وأنه فرغ منه في شهر رجب سنة ٥٥٠هـ وكذلك اسم السلطان مسعود واسم ابنه قليج أرسلان .

ومن المنابر السلجوقية التي استخلم فيها أسلوب التجميع والتعشيق منبر جامع سارة خاتون في خربوط (القرن ٦هـ / ١٢م) ، ومنبر الجامع الكبير في ملاطيا (القرن ٧هـ / ١٣م) ومنبر الجامع الكبير في سيرت^(٦) (لوحة رقم ١٢٩) (القرن ٧ / ١٣م) ومنبر الجامع الكبير في سيور يحصار (٦٧٤هـ / ١٢٧٥م) ومنبر جامع أشرف أوغلو في ييشهر (٦٩٨ - ٦٩٩هـ / ١٢٩٨ - ١٢٩٩م) .

وانفردت مجموعة من المنابر السلجوقية الأناضولية بزخارفها التي تحاكي طريقة التجميع والتعشيق إذ يلاحظ أن ريشاتها وأبوابها اتخذت من كتل خشبية كبيرة حفر عليها أشكال حشوات مشتملة وأخرى نجمية الشكل تحيط بها إطارات تشبه في مظهرها السدايب الخشبية التي تثبت داخلها الحشوات المجمع، ويمكن أن نطلق على هذا الأسلوب طريقة التجميع والتعشيق الزائفة^(٧) .

ومن أمثله المنابر السلجوقية التي ازدانت بهذا الأسلوب الصناعي والزخرفي ،

(٤) أصلان آبا (اوقطاي) المرجع السابق ص ٢٤٧ .

(٥) يبدو أن شيخ هذه الصنعة قادم من مدينة اخلاط سوهي مركز قديم للفنون التركية مما يؤكد أن صناعة الحفر على الخشب عند السلاجقة ، إمتامت إلى جذور عميقة ، للمرجع نفسه ص ٢٤٨ .

(٦) محفوظ الآن في المتحف الانتوجرافي بمدينة أنقرة .

(٧) Öney (G.), op. cit., p. 249 .

منذ جامع علاء الدين فى أنقرة (٥٩٤ - ٥٩٥ هـ / ١١٩٧ - ١١٩٨ م) ،
ومنبر الجامع الكبير فى قيسارية (٦٠٢ هـ / ١٢٠٥ م) ومنبر جامع خوند خاتون
فى قيسارية (٦٣٥ هـ / ١٢٣٧ م) ومنبر جامع قيزل باى فى أنقرة (القرن
٧ هـ / ١٣ م)^(٨) ومنبر المسجد الجامع فى ديوريكى (٦٨٧ - ٦٨٨ هـ /
١٢٨٨ - ١٢٨٩ م) ومنبر مسجد ارسلان خانه فى أنقره (٦٨٨ - ٦٨٩ هـ /
١٢٨٩ - ١٢٩٠ م) (لوحة رقم ١٣٠) ومنبر الجامع الكبير فى كورم
(٧٠٦ هـ / ١٣٠٦ م) .

طريقة الحفر العميق (الغائر) والحفر البارز (أويما) والحفر المائل (المشطوف) :

تعتبر هذه الطريقة من الطرق الصناعية التى برع فيها الصناع فى عهد
سلاجقه الأناضول بشكل مثير يدعو إلى الإعجاب والدهشة ، إذ يلاحظ فى
أغلب الأعمال الخشبية السلجوقية المحفورة الاتقان ودقة أسلوب التنفيذ والمستوى
الرفيع للعناصر الزخرفية .

وغالبًا ما كانت الإطارات التى تحيط بأشكال الحشوات المجمعة وكذلك
أسطح أجزائها تزدان بزخارف عربية مورقة من طراز الرومى نفذت بطريقة الحفر
العميق (الغائر) ويمكن مشاهدة هذه الطريقة مستخدمة بشكل أكثر وضوحًا
فى تنفيذ زخارف بعض أبواب ونوافذ العمارات السلجوقية بالأناضول ، ومن أمثلة
ذلك نوافذ الجامع الكبير فى قيسارية (٦٠٢ هـ / ١٢٠٥ م) ونوافذ مسجد
خواجة باشا فى أنقرة (القرن ٧ هـ / ١٣ م) وباب مسجد حاجى حسن فى
أنقرة (بداية القرن ٧ هـ / ١٣ م) (لوحة رقم ١٣١) ونوافذ الجامع الكبير فى
بيرجى (٧٢٢ هـ / ١٣٢٢ م) .

وتعتبر طريقة الحفر البارز ذى الحواف المستقيمة أو المائلة من الطرق
الصناعية التى شاع استخدامها فى عمل زخارف حشوات النوافذ وكراسى

(٨) محفوظ الآن فى المتحف الانتوجرافى بمدينة أنقرة .

المصاحف وكراسى المقرئين والتواييت الخشبية السلجوقية الأناضولية ، ومن أمثلة ذلك حشوات باب منبر الجامع الكبير فى قيسارية وحشوات نوافذ مسجد قليج فى آق شهر (نهاية القرن ٧هـ / ١٣م) وتابوت فى قرية السيد محمود الحيراني فى آق شهر (٦٦٧ - ٦٦٨ هـ / ١٢٦٨ - ١٢٦٩ م)^(٩) كما استخدمت هذه الطريقة فى عمل الحشوات ذات الزخارف الكتائية والزخارف العربية المورقة من طراز الرومى ، ومن أمثلة ذلك مجموعة كراسى المصاحف (الأرحال) المحفوظة بمتحف مولانا بمدينة قونية ، ومتحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول (لوحة رقم ١٣٢) ، وحشوات باب وكرسى المقرئ^(١٠) بمسجد قيزل تبه بمدينة أنقرة (٦٦٣ - ٦٨٢ هـ / ١٢٦٤ - ١٢٨٣ م) .

وتعتبر الأشرطة الكتائية التى تعلو أبواب بعض المنابر السلجوقية من أجمل نماذج الحفر البارز المتعددة المستويات ، ومن أفضل أمثلتها تلك الموجودة أعلى بابى كل من منبر جامع علاء الدين وجامع ارسلان خانة بمدينة أنقرة .

أما طريقة الحفر المائل (المشطوف) والتى عرفت فى زخرفة الأخشاب الإسلامية فى القرن (٣هـ / ٩م) ، والتى قدر لها أن تستمر فى بعض المناطق الإسلامية مع بعض التطور فى عناصرها الزخرفية ، فقد وصلنا منها أمثلة قليلة من منطقة الأناضول فى العهد السلجوقى ، ومن بين هذه الأمثلة القليلة منبر جامع سارة خاتون فى آرميناك (القرن ٦هـ / ١٢م) ومنبر الجامع الكبير فى ملاطيا (القرن ٧هـ / ١٣م) (لوحة رقم ١٣٣) .

(٩) يبلغ طوله ٢٠٠م وارتفاعه ٧٦سم محفوظ فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل ١٩٣ Sözen (ML), The Evolution of Turkish Art and Architecture, pl. 105 .

(١٠) محفوظا الآن فى المتحف الأتولوجرافى بمدينة أنقرة .

طريقة التخریم :

استخدمت هذه الطريقة فى عمل زخارف درابزينات (اسياج) المنابر ، وزخارف الحشوات التى تعلو أبوابها ، بالإضافة إلى عمل زخارف العقود المفصصة التى تزين قواعد كراسى المصاحف (الارحال) .

وكانت هذه الطريقة تنفذ بواسطة الصناع إما عن طريق استخدام أشرطة رفيعة من الخشب (السدايب) تثبت ببعضها مكونة بذلك أشكالاً هندسية مفرغة ، أو عن طريق حفر الخشب والتفريغ حول العناصر الزخرفية ، وكانت الزخارف التى تنفذ بهذا الأسلوب تتألف فى الغالب من عناصر الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى .

ومن أمثلة الأسلوب الأول درابزين منبر مسجد علاء الدين بقونيه^(١١) ومنبر مسجد أشرف أوغلو فى بيشهر ، أما من أمثلة الأسلوب الثانى النوافذ الخشبية الشبكية (المخرمة) بمسجد سيور يحصار ، وكرمى مصحف (رحل) (القرن ١٣هـ / ١٣م) من عمل عبد الواحد - بن سليمان النجار^(١٢) . أشهر صناعات هذا النوع من كراسى المصاحف فى العهد السلجوقى .

طريقة الخرط^(١٣) :

لم تستخدم هذه الطريقة بكثرة فى عمل زخارف التحف الخشبية الأناضولية ، ومن أمثلتها المبكرة منبر الجامع الكبير فى أقرى (القرن ٦هـ / ١٢م) حيث نشاهد أحجبه من خشب الخرط تكون جوانب مسند الخطيب^(١٤) .

(١١) أصلان آبا (اوقطاي) . المرجع السابق شكل ٢٠ .

(١٢) محفوظ فى متحف برلين ، راجع حسن (زكى محمد) د. أطلس الفنون الزخرفية شكل رقم ٣٨٩ .

(١٣) عن الخرط وأنواعه راجع خليفة (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(14) Aslanapa (.), Türk Sanatı, p. 314 .

طريقة التلوين والتذهيب :

على الرغم من استخدام هذه الطريقة في زخرفة أسقف بعض المساجد الخشبية الأناضولية في العهد السلجوقي كما سيأتى ذكره لاحقاً ، إلا أن استخدامها في زخرفة التحف الخشبية المنقولة كان نادراً .

ومن أهم وأندر أمثلة ذلك كرسى مصحف (رحل) زخرف الوجه الداخلى له باللونين الذهبى والأسود على أرضية حمراء ، وتتألف هذه الزخرفة من دائرة داخل مربع ، شغلت الفراغات فى الزوايا بعناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى فى حين شغلت الدائرة برسم نسر مزدوج الرأس على أرضية من الزخرفة العربية المورقة يظهر فيها أربعة عشر أسداً^(١٥) .

التحف الخشبية ذات الصفة الثابتة (المعمارية) :

اشتملت بعض المساجد والجوامع الخشبية التى شيدت فى الأناضول فى عهد سلاجقة الروم على مجموعة من التحف الخشبية مثل الأعمدة والدعامات والأربطة الخشبية والكوابيل والأسقف والقباب وغيرها .

ومن أمثلة ذلك جامع ارسلان خانة فى أنقرة (٦٨٨ - ٦٨٩ هـ / ١٢٨٩ - ١٢٩٠ م) والجامع الكبير فى أفيون (٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م) والجامع الكبير فى سيفرى حصار (٦٧٤ هـ / ١٢٧٥ م) وجامع آياش (القرن ٧ هـ / ١٣ م) .

ويمكن إضافة مسجد اشرف أوغلو فى ييشهر إلى هذه المجموعة من المساجد التى يمكن ربطها بمجموعة المساجد الخشبية فى التركستان التى استوحيت من أشكال الخيام فى آسيا الوسطى^(١٦) .

وإستخدام فى زخرفة التحف الخشبية الأناضولية الثابتة طريقة الحفر وطريقة التلوين وخاصة فى عمل زخارف الأسقف التى كانت تتألف من عناصر من

(١٥) تاملاروايس السلاجقة . ص ٢٣٨ لوحة رقم ٥١ .

(16) Öney (G.) op. cit., p. 251 .

الزخرفة العربية المورقة والأشكال الهندسية مثل الدوائر المتقاطعة والأطباق النجمية وذلك باللون الأبيض والأسود والأزرق والأحمر ، ومن أمثلتها المسجد الجامع فى افيون وجامع أشرف اوغلو فى ييشهر .

المتحف الخشبية العثمانية فى فترة القرن الثامن الهجرى (١٤ م) :

ظلت كثير من الأساليب الصناعية والزخرفية التى عرفت عند سلاجقة الأناضول فى مجال صناعة المتحف الخشبية مستخدمة فى الأعمال الفنية الخشبية التى أنتجت خلال فترة القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . ولا يمكن اعتبار ذلك من الأمور غير المألوفة فنياً إذا سبق وأن أشرنا إلى هذه الحقيقة عند حديثنا عن العديد من الفنون التطبيقية العثمانية التى يعود تاريخها إلى هذه الفترة الزمنية والتى يمكن اعتبارها امتداداً للأسلوب السلجوقى فى الفن العثمانى (١٧) .

فى مجال استخدام طريقة التجميع والتعشيق والتخريم فى زخرفة الأخشاب وصلتنا بعض الأمثلة التى تعكس كثيراً من الأساليب والتقاليد الفنية السلجوقية . ومن أهم هذه الأمثلة منبر الجامع الكبير فى بيرجى (٧٢٢هـ - ١٣٢٢م) ، ومنبر الجامع الكبير فى منشيا (٧٧٨ - ٨٧٩هـ / ١٣٧٦ - ١٣٧٧م) ومنبر جامع طاشكين باشا فى داماصا خوى (١٨) (القرن ٨هـ / ١٤م) ومنبر الجامع الكبير فى مدينة بورصة (٨٠٢هـ / ١٣٩٩م) (لوحة رقم ١٣٤) .

ويعتبر المنبر الأخير من أجمل أمثلة المنابر العثمانية المبكرة حيث تزدان ريشته بزخرفة الأطباق النجمية المكونة من عشر كندات (١٩) والتى تتميز بشكلها

(١٧) راجع صفحات الكتاب أرقام ، ٢٣ ، ٥٧ .

(١٨) محفوظ فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة .

(١٩) تذكرنا هذه الأطباق النجمية البارزة بأشكال الأطباق النجمية فى زخارف بعض المنابر الخشبية والأبواب النحاسية التى ترجع إلى عصر المماليك البحرية بمصر ومن أمثلتها أبواب مدرسة السلطان حسن (٧٦٤هـ / ١٣٦٢م) .

انبارز في بعض الأطباق ويحيط بالريشة من أعلى أشرطة عريضة شغلت بزخارف محفورة تتألف من عناصر من الزخرفة العربية المورقة في حين استخدمت طريقة التفريغ في عمل زخارف الدرايزين .

ومن التحف الخشبية التي توضح استمرار التقاليد الفنية السلجوقية في مجال الحفر على الخشب نافذة من الخشب مصدرها مسجد صدر الدين القانوني^(٢٠) (بداية القرن ٨هـ / ١٤م) تتكون من مصراعين ، وتتألف زخرفة كل مصراع من حشوتين مستطيلتين صغيرتين تتوسطهما حشوة كبيرة مستطيلة ، وتضم الحشوتان العلويتان كتابة بخط الثلث نصها « لا شرف أعز من التقوى ، ولا كرم أتم من ترك الهوى » .

أما الحشوتان السفليتان فتضم كل منهما زخرفة بهيئة الشرافات الثلاثية الفصوص ، وذلك على أرضية من الزخرفة العربية المورقة ، في حين ازدانت الحشوة الكبيرة بوحدة هندسية مركبة تتكون من دوائر بوسطها وريدة يحيط بها من أعلى زخرفة بهيئة الشرافات الخماسية الفصوص . ومن أسفل زخرفة لوزية الشكل وذلك على مهاد مزدحم بالزخارف النباتية التي تتألف من لفائف تخرج منها وريقات نباتية وأوراق رمحية الشكل وأزهار .

ومن أمثلة هذه التحف أيضاً المحراب الخشبي لمسجد طاشكين باشا^(٢١) ، وهو يعتبر من الأمثلة النادرة لأعمال الحفر على الخشب في العصر العثماني في القرن (٨هـ / ١٤م) .

ويلاحظ أن الفنان قد استخدم طريقة الحفر في تنفيذ زخارف الأشرطة الكتابية المنقوشة بخط الثلث والتي تتضمن بعض الآيات القرآنية ، والزخارف

(٢٠) يبلغ ارتفاعها ١٦٦ سم محفوظة في متحف الفنون الإسلامية والتركية بمدينة استانبول رقم

سجل ، ١٩٦ ، ١٠٨ ، Sözen (M.) op. cit., pl. 108 , 196

(٢١) محفوظ في المتحف الأثولوجرافي بمدينة أنقرة رقم سجل (١١٤٥)

Sözen (M.), op. cit., pl. 106 .

الهندسية التى تتألف من الأشكال المضفورة والأطباق النجمية والزخارف العربية المورقة من طراز الرومى . ومن الجدير بالذكر أن طراز هذا المحراب الخشبى يذكرنا من حيث تكوينه وطراز المحاريب السلجوقية القاشانية المصنوعة من البلاطات الخزفية المرسومة بأسلوب البريق المعدنى فى إيران فى القرن (١٣هـ/١٣م) (٢٢) .

ومن التحف الخشبية التى وصلتنا من هذه الفترة وتم عمل زخارفها بواسطة طريقة الحفر تابوت أخى شريف الدين (٧٥١هـ / ١٣٥٠م) بمدينة أنقرة (٢٣) . وتشاهد طريقة الرسم بالألوان على الخشب مستخدمة فى زخرفة بعض العمارات التى شيدت خلال هذا القرن ومن أبرز أمثلتها مسجد جندار اوغلو محمود باى فى قصبة خوى قسطنطينى (٧٦٨هـ / ١٣٦٦م) (٢٤) ، ويلاحظ أنها تتبع نفس الأساليب والتقاليد الفنية السلجوقية التى سبق الإشارة إليها ، والتى ظلت تحدث صداها فى فنون الإمارات التى كانت تخكم فى بعض مناطق الأناضول إلى جانب الإمارة العثمانية (٢٥) .

التحف الخشبية العثمانى فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) :-

وصلنا مجموعة لا بأس بها من التحف الخشبية العثمانية التى ترجع إلى

(٢٢) حسن زكى محمد) د. أطلس الفنون الزخرفية شكل رقم ١٥١ .

(٢٣) محفوظ فى المتحف الاثنوجرافى بمدينة أنقرة . Öney (G.) op. cit., p. 250 .

(24) Ibid, p. 251 .

(٢٥) كان للتأثير السلجوقى صداها أيضاً على بعض الأعمال الفنية الخشبية فى بعض مناطق الأناضول التى كانت خاضعة للأمراء التركمان أو الایلخانيين ، ومن أمثلة ذلك كرسى مصحف (رحل) مزخرف بعناصر نباتية محفورة ومخرمة ويحمل كتابة تسجيلية نصها فى أيام السلطان الأعظم أبى سعيد خلد الله ملكه ما ... أمير الأمراء سيف الدين سنجر اغا المحتاج إلى رحمة الله تعالى وغفراته ، ومن الجديد بالذكر أن أبى سعيد بهادر خان هو من الایلخانيين الذين كانوا يحكمون الجزء الأكبر من الأناضول وتوفى سنة (٧٣٦هـ/١٣٣٥م) ، وعنه راجع سليمان (أحمد السعيد) د. تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة ج ٢ ص ٥١٤ .

فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وبعض هذه التحف محفوظة فى المتاحف التركية والبعض الآخر لا يزال قائماً فى بعض العمائر التى شيدها السلاطين العثمانيون فى المدن المختلفة وخاصة فى مدينة بورصة .

ويتضح فى هذه التحف الخشبية العثمانية استمرار بعض الأساليب والتقاليد الفنية السلجوقية بالإضافة إلى وضوح التأثيرات الإيرانية متمثلة فى الفن التيمورى .

وبلاحظ أن الأساليب الفنية التيمورية قد وجدت طريقها إلى الأناضول عقب هزيمة السلطان العثماني بايزيد الأول (٧٩٢ - ٨٠٥هـ / ١٣٨٩ - ١٤٠٢م) على يد تيمور لنگ فى موقعة أنقرة سنة (٨٠٥هـ / ١٤٠٢م) ، وأيضاً نتيجة لهجرة بعض الصناع الإيرانيين الذين تخصصوا فى أعمال النقش على الخشب من بعض المدن الإيرانية إلى الأناضول ونذكر منهم الصناع حاجى على بن أحمد تبريزى ، كما ازدادت هذه التأثيرات التيمورية وضوحاً فى الفن العثماني خلال فترة حكم السلطان بايزيد الثانى (٨٨٦ - ٩١٨هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢م) الذى كان معجباً بالفنون الإيرانية .

ومن أقدم التحف الخشبية العثمانية التى ترجع إلى هذه الفترة الباب الخشبي لتربة السلطان العثماني محمد شلى والتى تعرف باسم « التربة الخضراء » (٢٦) .

ويعتبر هذا الباب الخشبي من أهم الأعمال الخشبية التى ترجع إلى العصر العثماني المبكر وذلك لما به من دقة فى الصناعة وتعدد فى الأساليب الفنية والعناصر الزخرفية .

والباب مصنوع من خشب الجوز واستخدم فى صناعته أسلوب التجميع والتعشيق وأسلوب الحفر البارز والفائر ، وهو يتكون من مصراعين من الخشب كل مصراع مكون من ثلاثة أقسام . القسم العلوى والسفلى عبارة عن

(٢٦) راجع الفصل الأول من الكتاب ص ٢٥ .

مساحات مربعة زخرفت بأشكال وريادات كبيرة ملئت بالزخرفة النباتية المورقة من طراز الرومى (٢٧).

أما القسم الأوسط من مصراعى الباب فيزدان بزخرفة الأطباق النجمية ، حيث يوجد طبق نجمى كبير فى الوسط وحوله أنصاف أطباق نجمية ، وشغلت أجزاء هذه الأطباق النجمية بزخارف دقيقة محفورة حفرًا غائرًا (لوحة رقم ١٣٥) ويحيط بهذه الأقسام الثلاثة لمصراعى الباب أطر مستطيلة تحتوى على كتابات نقشت بالحفر البارز داخل بحور ، وتتضمن هذه الكتابات اسم السلطان محمد بصيغة « السلطان المغفور له محمد بن بايزيد » « بن مراد بن اورخان بن عثمان » وذلك أعلى الحشوة الوسطى المستطيلة من الباب ، فى حين اشتمل النص الموجود أسفل هذه الحشوة على اسم مهندس البناء بصيغة « بإشارة وزير صاحب تدبير » « حاجى عوض ابن أخى بايزيد » ، فى حين اشتملت المناطق الدائرية بين البحور على كتابة تشير إلى اسم صانع هذا الباب الخشبى وذلك أسفل المصراع الأيسر للباب بصيغة « عمل حاجى على بن » « أحمد تبريزى » (٢٨).

كما وفى الجامع الأخضر بمدينة بورصة باب خشبى يتجلى فيه فن الحفر على الخشب بصورة رائعة تكاد تكون منعقدة النظير فى الفن العثمانى (٢٩) ، وتتألف زخارف هذا الباب من عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى حصرت بعض تشكيلاتها داخل مناطق دائرية وأخرى لوزية الشكل .

ويوجد فى مسجد سجانوس باشا فى مدينة بالكشير باب يتجلى فيه حذق العثمانيين فى فن تجميع الحشوات الخشبية (٣٠) (لوحة رقم ١٣٦) .

(٢٧) عطية (عبد الله) د. التربة الخضراء فى بورصة ، دراسة أثرية معمارية مجلة كلية آداب قنا- جامعة جنوب الوادى .

(٢٨) عطية (عبد الله) د. المرجع السابق للوحات أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ .

(٢٩) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٦٧ شكل ٥٨ .

(٣٠) المرجع نفسه من ص ١٦٧ ، ١٦٨ شكل ٥٩ .

ويتكون هذا الباب من مصراعين كل مصراع يزدان بثلاث حشوات
أوسطها أكبرها ويشاهد فيها زخرفة الأطباق النجمية ، بينما يوجد في الحشوتين
العلويتين كتابات بخط الثلث تقرأ « الدنيا ساعة » « فاجعلها طاعة » وفي
الحشوتين السفليتين زخرفة هندسية تتألف من أشكال سداسية متقاطعة شاع
استخدامها من قبل في زخارف الأخشاب السجلوقية .

ومن التحف الخشبية العثمانية المنقولة التي وصلتنا من فترة القرن (٩هـ /
١٥م) منبر جامع عوض باشا في مدينة منيشا (٨٨٣هـ / ١٤٧٨م)^(٣١) ،
وكرسی مصحف (رحل) مكون من لوحين من الخشب متداخلين ، يزدان
كل منهما بزخرفة محفورة حفرًا عميقًا قوامها أشكال هندسية بداخلها وردات ،
وأخرى مفرغة قوامها زخرفة التوريق أو الرومي^(٣٢) .

ومن هذه التحف أيضًا صندوق خشبي باسم (ألوغ بك - ulug Bey)
يزدان بزخارف نباتية محفورة يتخللها أشكال عقود مفصصة ثلاثية وخماسية
الفصوص^(٣٣) .

التحف الخشبية العثمانية في فترة القرن العاشر الهجري (١٦م) :

شهدت صناعة التحف الخشبية العثمانية خلال هذا القرن تطورًا واضحًا من
حيث المواد الخام والأساليب الصناعية والزخرفية بل وأيضًا من حيث أشكال
التحف .

فقد استخدم الصناع أنواع عديدة من الأخشاب في عمل التحف سواء من
الأخشاب المحلية التي كانت تؤخذ من الأشجار التي تنمو في الأناضول أو من
الأخشاب التي كان يتم استيرادها من خارج البلاد .

(31) Öney (G.), op. cit., p. 249 .

(٣٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٦٨ شكل ٦٠ .

(33) Arseven (C. F.), op. cit., p. 200 Blanche 11 .

ومن أهم أنواع الأخشاب التي استخدمت في هذه الفترة خشب الجوز ،
والسدر والأبنوس والبقس ، والساج ، والسدر ، والصنوبر (وهي من أكثرها
استخداماً) بالإضافة إلى الأخشاب التي كانت تؤخذ من أشجار التفاح
والورد^(٣٤) . (تستخدم أحياناً في عمل القشرة التي تلتصق على التحف
الخشبية) .

أما من حيث الأساليب الصناعية فقد كثر في هذه الفترة استخدام طريقة
التطعيم بالعاج والأبنوس أو الصدف وهي الطريقة التي عرفت عند الأتراك
العثمانيين باسم (صدفكارى) بالإضافة إلى استخدام عظم درع السلحفاة .

وكان الصناع يستخدمون طريقة التطعيم الحقيقي وذلك بحفر أماكن على
سطح التحفة المراد تطعيمها تثبت بداخلها مادة التطعيم ، أو طريقة التطعيم
الزائف وذلك بإضافة طبقة خارجية من مادة التطعيم (قشرة) على سطح
التحفة .

ومن الجدير بالذكر في هذه الفترة أننا نجد أن بعض المعماريين الذين
حققوا شهرة كبيرة في مجال العمارة قد مارسوا في بداية حياتهم حرفة النجارة
ومن أمثال هؤلاء المعماري قوجة سنان الذي اختار قسم النجارة في المدرسة التي
تلقى فيها تعليمه الأولى ، وكذلك المعماري محمد أغا الذي كان يمارس في
بداية حياته الفنية فن التطعيم .

أما من حيث الأساليب الزخرفية فيلاحظ أن بعض زخارف هذه التحف
جاءت انعكاساً للتطور الزخرفي الذي مر به الفن العثماني بصفة عامة في فترة
النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) من حيث استخدام العناصر النباتية
المحاكية للطبيعة من أفرع وأوراق وأزهار وثمار إلى جانب العناصر المحورة من
طراز الرومي وطراز الهاتاي .

(34) Sözen (M), Arts in the age of Sinan, Matbaa Cilik Sanayi A. S.
1988 pp. 52 , 53 .

وإن كان من الملاحظ أيضاً ميل صناع التحف الخشبية في هذه الفترة إلى استخدام العناصر الهندسية في زخرفة منتجاتهم الخشبية وخاصة أشكال الأطباق النجمية والأشكال السداسية المتقاطعة والدوائر المتكسرة وزخرفة الدقماق ومعظم هذه الأشكال متطورة عن أصول سلجوقية أناضولية وبعضها ذو صلة بالفن المملوكي .

كما شهدت هذه الفترة تطوراً ملحوظاً من حيث أشكال التحف وخاصة كراسي المقرئين وكراسي المصاحف فضلاً عن صناديق المصاحف التي انفردت مجموعة منها بتشكيلها بهيئة بعض العناصر المعمارية وبصفة خاصة القباب الضريحية السلجوقية والمملوكية بأشكالها المختلفة وما يحويه ظاهرها من زخارف .

وتعتبر صناديق المصاحف العثمانية التي اتخذت الهيئة المعمارية للأضرحة ذات التكوين المكعب المغطاه بقباب يزدان ظاهرها بزخرفة الدالات أو الأشرطة الزجراجية أو زخرفة الأطباق النجمية أو أشكال المعينات من التأثيرات المملوكية الواضحة التي وقعت على الفن العثماني في فترة النصف الأول من القرن (١٠هـ / ١٦م) والراجع أن يكون صناع هذه الصناديق من الصناع المصريين الذين رحلوا إلى الامتانة في عهد السلطان سليم الأول^(٣٥) .

ويمكن دراسة التحف الخشبية العثمانية في هذه الفترة من خلال بعض الأمثلة التي وصلتنا وذلك على النحو التالي :

أولاً : الأبواب : لا

ومن أهم أمثلتها الباب الخشبي الذي يغلق على تربة السلطان سليمان القانوني بمدينة استانبول (٩٧٤هـ / ١٥٦٦م)^(٣٦) ويتجلى في هذا الباب

(٣٥) راجع خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ١١٤ .

(36) Sözen (M.) Arts in the age of Sinan p. 53 .

براعة الصانع فى فن تجميع الأخشاب والحفر والتطعيم بالعاج والصدف ،
ويتكون هذا الباب من مصراعين ، يتكون كل مصراع من ثلاث حشوات
حشوة وسطى كبيرة وحشوتين صغيرتين فى أعلى وأسفل الباب .

وتزدان الحشوة الوسطى الكبيرة بحشوات مجمعة تتألف من أشكال أطباق
نجمية عشرية وأشكال هندسية تتكون من عشرة أضلاع تحصر بداخلها أشكال
خماسية ، ويلاحظ أن تروس الأطباق النجمية والأشكال الخماسية المركزية قد
حفر سطحها بزخارف نباتية تتكون من وريدة تخرج منها فصوص من الزخرفة
العربية المورقة فى شكل مروحي .

ونقش فى الحشوتين العلويتين للباب كتابة بخط الثلث تتضمن
«الشهادتين» فى حين ازدانت الحشوتان السفليتان بأشكال دوائر متكسرة
الحواف ومتقاطعة (لوحة رقم ١٣٧) .

ومن أمثلتها أيضاً باب مصنوع من خشب الجوز ، يتكون من مصراعين ،
يزدان كل مصراع بحشوة وسطى كبيرة مستطيلة الشكل ، يوجد فى أعلاها
وفى أسفلها حشوتان صغيرتان وتزدان الحشوة الوسطى الكبيرة بزخارف نباتية
محفورة يتوسطها مربع بداخله كتابة بالخط الكوفى الهندسى (المربع) ، فى
حين تزدان الحشوات الصغيرة العلوية بعبارة دعائية بخط الثلث نصها « يا مفتح
الأبواب يا مسبب الأسباب » (٣٧) ومن أمثلتها أيضاً الأبواب الخشبية بترية
السلطان مراد الثالث فى فناء مسجد آيا صوفيا وهى مطعمة بالصدف .

ثانياً : كراسى المقرئين :

ومن أمثلتها كرسى من الخشب مستطيل الشكل يجلس عليه عادة قارئ
سورة الكهف قبل صلاة الجمعة وأصله من جامع السلیمانية (٩٥٧هـ /
١٥٥٠م) (٣٨) وتزدان القسم السفلى من هذا الكرسى وكذلك جوانب مسند

(٣٧) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق شكل رقم ٦٢ .

(٣٨) أوقطای (آصلان آبا) المرجع السابق شكل رقم ٢٥٠ .

القارئ بحشوات ذات زخارف مخرمة تتألف من أشكال دوائر متكسرة متكررة
بوسطها وريدات ، فى حين ازدانت جوانب الكرسي بحشوات مربعة كبيرة
تتألف زخارفها من أشكال مجمعة ومعشقة بهيئة الأطباق النجمية والأشكال
السداسية المتقاطعة (لوحة رقم ١٣٨) .

ثالثاً : كراسى المصاحف :

وصلنا مجموعة لا بأس بها من كراسى المصاحف العثمانية (الارحال)
التي يعود تاريخها إلى فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) ، ومعظمها مصنوع من
الخشب المطعم بالعاج والأبنوس أو الصدف ، وهى تذكرنا من حيث أشكالها
بكراسى المصاحف (الارحال) التى عرفت عند سلاجقة الأناضول وإن
اختلفت عنها فى بعض التفاصيل والأساليب الزخرفية والصناعية .

ومن أمثلة هذه الكراسى كرسي مصحف (رحل) من الخشب المطعم
بالعاج^(٣٩) يزدان وجهه الخارجى السفلى والعلوى بحشوات مربعة تتألف
زخارفها من أشكال أطباق نجمية عشرية ، وتتخذ قاعدة هذا الكرسي هيئة عقد
مفصص تزخرف كوشاته زخرفة الأقمار أو الكور ، ويحيط بالوحدات الزخرفية
التي تزين الوجه الخارجى للكرسي إطارات تشغلها زخرفة مجدولة (لوحة رقم
١٣٩) .

أما الوجه الداخلى لقاعدة الكرسي فيزدان بزخارف ملونة تتألف من
وحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى فى حين يزدان الوجه
الداخلى العلوى بزخرفة البخارية يحيط بها إطار من الزخرفة المعقوفة (تشبه
زخرفة موج البحر) .

ومن الأمثلة الفريدة لكراسى المصاحف العثمانية فى هذه الفترة كرسي

(٣٩) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية (متحف الآثار التركية الإسلامية) سليمانية /
استانبول ١٩٨٣ لوحة رقم ٢٩ .

وصندوق مصحف مستطيل الشكل ومطعم بالعاج والأبنوس اتخذ هيئة واحدة تجمع بين وظيفة الكرسي والصندوق في نفس الوقت^(٤٠) . (لوحة رقم ١٤٠) .

ويتكون القسم العلوى من هذه التحفة الخشبية من منطقة مستطيلة وسطى تزدان بزخرفة تذكرنا بزخارف جلود المصاحف إذ تتكون من بخارية فى الوسط وأرباعها فى الأركان (ربما رمز الفنان بهذه الزخرفة إلى المكان الذى يوضع فيه المصحف عند القراءة) ويوجد على جانبي هذه المنطقة الوسطى منطقتان مستطيلتان ذات أجناب داخلية مائلة تساعد فى الإبقاء على المصحف مفتوحاً أثناء القراءة . ويغلب على زخارف هذا القسم استخدام العناصر الهندسية التى تتألف من الأشرطة المجدولة والأشكال الثمانية الأضلاع وزخرفة تشبه زخرفة رأس السهم .

أما القسم السفلى من هذه التحفة والذى يشكل صندوق المصحف فقد اتخذ هيئة مستطيلة مزود بدرجين يزدانا بحشوات ثمانية الأضلاع بداخل كل منها زخرفة تشبه زخرفة رأس السهم ، وتتخذ أرجل هذه التحفة الخشبية هيئة أنصاف مناطق دائرية متكررة .

صناديق المصاحف :

انفردت مجموعة من صناديق المصاحف العثمانية يعود تاريخ أغلبها إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) بتشكيل أجزاء منها بهيئة بعض العناصر المعمارية وبصفة خاصة القباب الضريبية السلجوقية والمملوكية وما يحويه ظاهرها من زخارف . ومن أمثلتها صندوق مصحف مصنوع من خشب الجوز ومطعم بالعاج^(٤١) (لوحة رقم ١٤١) مسدس الأضلاع وتتوجه من أعلى

(٤٠) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية (متحف الآثار التركية الإسلامية) سليمان / استانبول لوحة رقم ١٣ .

(٤١) كان هذا الصندوق فى الأصل فى تربة السلطان سليم الأول بن السلطان بايزيد الثانى ثم نقل إلى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول يبلغ لارتفاعه ٨٢سم وقطره ٥٢سم Bloom (J.) & Blair (S.) op. cit., pl 178 .

قبة مضلعة ذات اثني عشر ضلعاً تجعله أشبه ما يكون بالخيمة ، وتزدان حشوات القبة بأية الكرسي وبعض آيات من سورة التوبة ، في حين تتضمن بعض الحشوات الأخرى توقيع الصانع بصيغة « عمل أحمد بن حسن قالى فاني » واسم السلطان بايزيد الثاني ، كما تضمن أيضاً تاريخ الصنع ٩١١هـ (١٥٠٥ - ١٥٠٦م) (لوحة رقم ١٤٢) .

ونلاحظ تأثر الفنان الذي قام بصناعة هذا الصندوق وربما يكون إيرانيًا بأشكال الأضرحة المتعددة الأضلاع والمغطاه بقباب ذات شكل مخروطي مدبب أو هرمي مضلع ، وإن بدت القبة التي تغطي هذا الصندوق أكثر تشابها والقباب ذات الأسقف الهرمية المضلعة .

كما وصلنا صندوقاً مصحف من الخشب المطعم بالعاج يعود تاريخهما إلى فترة منتصف القرن (١٠هـ / ١٦م)^(٤٢) (لوحة رقم ١٤٣ أ ، ب) اتخذ كل منهما هيئة مسدس الأضلاع تتوجه من أعلى قبة مخروطية مدبية تتكون من ستة أضلاع .

ويزدان الصندوق الأول بحشوات بهيئة معينات تشغلها نجوم ذات ستة أطراف في حين تشغل حشوات الصندوق الثاني أشكال أطباق نجمية سداسية .

ونلاحظ في الأمثلة السابقة لصناديق المصحف العثمانية والتي اتخذت الهيئة المنشورية المغطاة بقباب هرمية أنها مستوحاه من أشكال الأضرحة السلجوقية في إيران والأناضول والتي استوحيت بدورها من أشكال الخيام التركية أو المغولية^(٤٣) .

ومن أمثلة صناديق المصاحف العثمانية التي اتخذت هيئة قباب تزدان

(٤٢) عثر على أحدهما في تربة الأمير محمد ابن السلطان سليمان القانوني راجع :

Sözen (M.) Arts in the age of Sinan, p. 62 .

(٤٣) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ١٠١ .

بزخرفة الدالات أو الأشرطة الزجراجية صندوق مصحف من الخشب المطعم بالعاج^(٤٤) (لوحة رقم ١٤٤) يعود تاريخه إلى القرن (١٠هـ / ١٦م) يتكون من مكعب تزدان وأجهاته بعناصر من الزخرفة المعروفة بزخرفة الهاتاي يعلوها شريط كتابي يتضمن آية الكرسي محصورة داخل بحور أو خراطيش .

فى حين يعلو القسم السفلى المكعب من الصندوق قبة ذات قطاع مدبب يزدان بأشرطة من زخرفة الدالات أو الأشرطة الزجراجية تبدأ من قاعدة القبة نفسها وقد نفذت بالتطعيم بالعاج على أرضية سوداء حتى تعطى التباين اللوني المطلوب (نظام الأبلق) فى محاولة ناجحة من الفنان لإكساب القبة المظهر المعماري المطلوب بحيث تبدو الأشكال الدالية وكأنها غائرة وبارزة بالتناوب .

ونشاهد هذا الأسلوب متبعاً فى زخرفة قبة صندوق مصحف عثمانى آخر يرجع إلى نفس الفترة^(٤٥) (لوحة رقم ١٤٥) .

ويبدو واضحاً أن الصانع الذى قام بعمل هذا النوع من الصناديق والقباب التى تعلوها كان يحاكي أشكال القباب التى ازدان ظاهرها بزخرفة الدالات أو الأشرطة الزجراجية . ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب فى زخرفة القباب عرف فى مصر فى العصر المملوكى ، وأقدم أمثله قبة جمال الدين محمود (٧٩٧هـ / ١٣٩٥م) .

ونلاحظ أن الأشرطة الدالية بهذه القبة لم تبدأ من أسفل بميمات مستديرة مثلما ساد فيما بعد^(٤٦) بل بدأت بسيطة تعتمد على قاعدة القبة نفسها ، وهو نفس الأسلوب الذى اتبعه الصانع فى زخرفة قبة الصندوق السابق .

(٤٤) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمانى / استانبول لوحة رقم ١٥ .

(٤٥) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية ، لوحة رقم ٣١ .

(٤٦) نشاهد هذا الأسلوب بكثرة فى عمارة العصر المملوكى الجركسى وعن أمثله انظر : الطابش (على) د. العمائر الجركسية الباقية بشارعى الخيامية والسروجية ، دراسة أثرية معمارية رسالة دكتوراه مخطوط ، جامعة القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٦٠ .

وليس هناك شك في أن اتخاذ شكل مثل هذه القباب بزخارفها الدالية في تغطية بعض صناديق المصاحف العثمانية يعتبر من التأثيرات المملوكية التي وقعت على الفن العثماني وبصفة خاصة في فترة النصف الأول من القرن (١٠هـ/١٦م) .

وتميزت مجموعة أخرى من صناديق المصاحف العثمانية باتخاذها هيئة قباب تزدان بزخرفة الأطباق النجمية ، ومن أمثلتها صندوق مصحف من الخشب المطعم بالعاج مكعب الشكل^(٤٧) يعود تاريخه إلى القرن (١٠هـ/١٦م) يتكون من مستويين ، سفلى مربع تزدان واجهته بأشكال البخاريات ويتوجه صف من الشرافات بهيئة الورقة الثلاثية وعلوى مربع الشكل أيضاً ويرتد إلى الداخل قليلاً تزدان واجهته بزخرفة الأطباق النجمية .

يأتى بعد ذلك القبة ، وهى ترتكز على مئذنة ، ويزدان ظاهرها بزخرفة الأطباق النجمية ويعلو القبة قائم ذو انتفاخات كمئذنة مثبت بقمتها (مسقط الآن) (لوحة رقم ١٤٦) ومن أمثلة هذه الصناديق أيضاً صندوق مصحف من الخشب المطعم بالصدف^(٤٨) يعود تاريخه إلى فترة القرن (١٠هـ/١٦م) (لوحة رقم ١٤٧) وهو منشورى الشكل مئذنة الأضلاع ، مقسم إلى ثلاثة أقسام تفصلها أشربة تزدان بزخرفة الدقماق . وتشابه زخارف القسم العلوى والسفلى لهذا الصندوق إذ تتألف كل منهما من أشكال الأطباق النجمية التى استخدم الصندوق فى تنفيذها ، فى حين يزدان القسم الأوسط وهو أصغرها ببائكة تتكون من عقود مدية ترتكز على أعمدة قصيرة .

وينتهى البدن المنشورى المئذنة بصف من الشرافات بهيئة الورقة الثلاثية الفصوص ، وتأتى بعد ذلك القبة وهى ذات قطاع مدبب وتنتهى خوذتها بقائم ذى انتفاخات كروية وكمئذنة الشكل وهى تقوم مباشرة على البدن المنشورى المئذنة .

(47) Arseven (C. E.), op. cit., Fig 520 .

(٤٨) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمان / استانبول لوحة رقم ١٤ .

ويزدان ظاهر قبة هذا الصندوق بزخرفة الأطباق النجمية التي نفذت بالصدف ، بينما تزدان رقبته بشرط كتابي بخط الثلث يتضمن آية الكرسي . .
وتعود فكرة زخرفة ظاهر القباب بأشكال النجمية إلى العصر المملوكي ،
وتعتبر قبة جاني بك الأشرفي بقراة صحراء الماليك (٨٣١هـ / ١٤٠٧م)
من أقدم أمثلتها ، وتأتي بعدها قبة يشبك أخو السلطان برسباي (في الحوش
الجنائزي بخانقاه برسباي بالقراة ٨٣٥هـ / ١٤٣٢م) ثم قبة قانصوه أبو سعيد
(٩٠٤هـ / ١٤٩٩م) مقرونا بها زخرفة الدقماق .

وإذا كانت زخارف خوذة القبة التي تتوج بدن الصندوق السابق تذكرنا
بزخارف ظاهر بعض القباب المملوكية الجركسية ، فإن الشريط الكتابي الذي
تزدان به رقبته والمتضمن آية الكرسي يذكرنا بمثيله في القبة التي تعلو الفسقية
(الفوارة) بوسط صحن مدرسة السلطان حسن (٧٦٦هـ / ١٣٦٤م) وتلك
الموجودة بوسط صحن مدرسة وخانقاه الظاهر برقوق بالبحاسين (٧٨٨هـ /
١٣٨٦م)^(٤٩) .

نخلص من هذا إلى أن هذا الصندوق متأثر في تصميمه العام وزخارفه
بالنماذج المملوكية فضلاً عن تأثر زخارف ظاهر القبة التي تعلوه بزخارف
القباب المملوكية الجركسية .

كما وصلنا من فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) مجموعة من صناديق
المصاحف العثمانية اتخذت هيئة قباب تزدان بأشكال معينة ، ومن أمثلتها
صندوق مصحف مصنوع من الخشب ومطعم بالعاج^(٥٠) (من المحتمل أن
يكون تاريخ صنعه حوالي سنة (٩٨٢هـ / ١٥٧٤م) . (لوحة رقم ١٤٨) .

ويتخذ هذا الصندوق هيئة مكعبة ، وينقسم إلى مستويين السفلى منها مربع
تزدان وأجهاته بأشكال البخاريات ، ويتوج هذا المستوى صف من الشرافات

(٤٩) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية
ص ١٠٩ .

(٥٠) المرجع نفسه لوحة رقم ٣٦ .

النباتية المركبة ، والعلوى مربع أيضاً ويرتد إلى الداخل قليلاً وتزدان واجهاته بزخرفة الأطباق النجمية يحيط بها إطار من زخرفة الدقماق ، ويتوج هذا المستوى شريط من الكتابة بالخط الكوفي الهندسى المربع نصها «عبارة البسملة» بشكل متكرر .

تأتى بعد ذلك القبة وهى ترتكز على قاعدة مشتمة وتنتهى من أعلى بقائم يأخذ الشكل الكمثرى ، ويزدان ظاهر هذه القبة بأشكال المعينات المتلاقية الرؤوس .

ومن أمثلة هذا النمط من صناديق المصاحف العثمانية صندوق مصحف آخر صنع من خشب الجوز وطعم بالعاج^(٥١) يرجع تاريخه إلى القرن (١٠هـ/١٦م) (لوحة رقم ١٤٩) مغطى بقبة تقوم على بائكة معقودة بعقود من نوع (العقد المدبب الإيراني) ويزدان ظاهرها بأشكال معينات كبيرة تحصر بينها أوراق ثلاثية الفصوص تنبثق من وحدة من الزخرفة العربية المورقة تتكون من فصين من فصوص الأرايسك فى حين يفصل بينهما زخرفة البخاريات .

وتزدان رقبة القبة بشريط كتابى بالخط الفارسى تتضمن حديثاً نبوياً شريفاً يحده من أعلى وأسفل شريط من زخرفة الجفت اللاعب .

وتذكرنا الزخارف بظاهر قبتي الصندوقين السابقين بزخارف بعض القباب المملوكية مثل الزخرفة الموجودة بظاهر قبة عصفور (حوالى ٩١٢هـ / ١٥٠٦م) حيث نجد الفنان يقوم بدمج رؤوس الدالات وأطرافها بأشكال معينات غائرة الوسط ، كما أوجد فى بداية كل شكل دالى شكل معين لا يظهر منه إلا منتصفه ، وغشى ما بين الدالات وأنصاف المعينات بأوراق ثلاثية .

ويعتبر اتخاذ مثل هذه القباب التى يزدان ظاهرها بأشكال المعينات ، أو بأشكال الدالات المندمجة مع أشكال المعينات فى تكوين صناديق المصاحف العثمانية من التأثيرات المملوكية المميزة والواضحة فى هذه الفترة^(٥٢) .

(٥١) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمان / استانبول لوحة رقم ٧ .

(٥٢) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية

ص ١١٠ ، ١١١ .

التحف الخشبية العثمانية فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

تشهد التحف الخشبية العثمانية التى وصلتنا من هذه الفترة بما حققه الصناع من تقدم فى هذا المجال ، بالإضافة إلى أنها تدلنا على استمرارية كثير من الأساليب الصناعية والزخرفية التى مارسها الصناع خلال فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) .

ومن الأساليب الصناعية الهامة التى استمر استخدامها فى زخرفة الأخشاب فى هذه الفترة طريقة تطعيم الأخشاب بالصدف ، وهى تعتبر واحدة من الطرق الصناعية التى لاقت انتشاراً واسعاً خلال فترة القرن (١١هـ / ١٧م) ونبغ فيها العديد من الصناع والفنانين نذكر منهم الفنان الصدف محمد أغا مهندس جامع السلطان أحمد الأول بمدينة استانبول (١٦٠٩ - ١٦١٧م) والذى اتقن فن التطعيم بالصدف وبلغ فى ذلك درجة عالية من المهارة قبل أن يكون مهندساً معمارياً مرموقاً^(٥٣) .

كما أقبل الصناع والفنانون فى هذه الفترة على استخدام طريقة التلوين فى زخرفة الأخشاب بالإضافة إلى استخدام طريقة التصفيح بواسطة الصنفائح المصنوعة من الفضة .

ويمكن تناول التحف الخشبية العثمانية فى فترة القرن (١١هـ / ١٧م) من خلال بعض الأمثلة التى وصلتنا وذلك على النحو التالى :-

أولاً : الأبواب ومصاريع النوافذ :

ومن أمثلتها المبكرة الأبواب الخشبية التى تغلق على المداخل الرئيسية وكذلك مصاريع النوافذ بجامع السلطان أحمد الأول بمدينة استانبول ، ويغلب على زخارف حشواتها أشكال الأطباق النجمية وهى مطعمة بالصدف وتعتبر من روائع الأعمال الفنية للصدف محمد أغا . ويوجد فى قصر طوبقاي نماذج

(٥٣) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٠٨ .

متعددة وكثيرة من الأبواب الخشبية ومصاريع النوافذ المطعمة بقطع الصدف نذكر منها مصاريع نوافذ مكتبة السلطان أحمد الأول ، ومصاريع نوافذ بعض غرف جناح الحريم بالقصر المذكور ، وكذلك الأبواب الخشبية الداخلية ومصاريع النوافذ بكشك بغداد الذي أنشأه السلطان مراد الرابع عام ١٦٣٩م وهي مطعمة بالعاج والصدف . ومنصة السلطان محمد الرابع (١٦٤٨ - ١٦٨٧م) (كانت توضع في مؤخر السفينة الشراعية)^(٥٤) .

ومن أمثلتها أيضاً الأبواب الخشبية ومصاريع النوافذ بمسجد الوالدة أو الجامع الجديد (بنى جامع) (١٥٩٨ - ١٦٦٣م)^(٥٥) ، ويغلب على زخارف حشواتها المطعمة بالصدف أشكال الأطباق النجمية والدوائر المتكسرة المحيط وزخرفة الدقماق وأشكال المعينات المتلاقية الرؤوس^(٥٦) (لوحة رقم ١٥٠) .

ثانياً : كراسي المقرئين :

ومن أمثلتها كرسى مقرئ من الخشب بجامع السلطان أحمد الأول يزدان بحشوات مربعة وأخرى مثلثة الشكل مطعمة بالصدف ، تتألف زخارفها من أشكال الأطباق النجمية ، وتتميز الحشوة المربعة فى مقدمة الكرسى بوجود بروز كروى الشكل فى منتصفها .

ثالثاً : كراسي المصاحف :

ومن أمثلة هذه الكراسى كرسى مصحف (رحل) من الخشب المطعم بالصدف وعظم ظهر السلحفاء^(٥٧) (لوحة رقم ١٥١) تزدان حافته العلوية

(٥٤) يحتفظ بهذه المنصة المتحف البحرى بمدينة استنبول Sözen (M)op. cit., pl. 112

(٥٥) مسجد الوالدة أو الجامع الجديد (بنى جامع) بدء فى إنشائه عام ١٥٩٨م بناءً على تكليف من صفية سلطان والدة السلطان محمد الثالث لداود أغا ، توقف العمل فيه عدة مرات ولم يكتمل إلا فى عام ١٦٦٣م برعاية خديجة سلطان والدة السلطان محمد الرابع .

(56) Arseven (C.), op. cit., Fig517 , 518 .

(٥٧) معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية . سليمانىة / استنبول لوحة رقم ١٤ ج .

بصنفيين من الشرافات (أحدهما عدل والآخر مقلوب) بهيئة الورقة الخماسية المدببة القمة والتي تتركز على قاعدة كأسية الشكل .

ويزين الوجه الخارجى العلوى والسفلى للكرسى حشوات مستطيلة تتألف زخارفها من أشكال أطباق نجمية عشرية يحيط بها إطارات من الزخارف الهندسية المتمثلة فى حبات اللؤلؤ والجفوت اللاعبة والخطوط الزجراجية ، فى حين يزدان الوجه الداخلى العلوى للكرسى بحشوات مربعة تتألف زخارفها من شكل سداسى تقطعه وحدات هندسية بهيئة الكندات . ويحيط بهذه الحشوات إطار عريض يتألف من أشكال نجمية متكررة ، ويخلو الوجه الداخلى السفلى للكرسى فيما عدا إطار ضيق تتألف زخارفه من معينات متقابلة الرؤوس .

رابعاً : صناديق المصاحف :

ومن أمثلتها صندوق مصحف مصنوع من الخشب المصنوع بأشرطة من الفضة ، مؤرخ بسنة (١٠٢٦هـ / ١٦١٧م) يتخذ هيئة مكعب مرتفع ذى غطاء هرمى ينتهى عند قمته بشكل كروى^(٥٨) (لوحة رقم ١٥٢) .

وتزدان القمة الهرمية للكرسى وقاعدتها ببعض الآيات القرآنية ، فى حين قسمت المنطقة أسفلها إلى ثمان مناطق شغلت ست منها بأبيات من الشعر تشير إلى السلطان أحمد الأول وتاريخ الصنع (١٠٢٦هـ / ١٦١٧م) بينما ازدانت المنطقتان السفليتان بزخارف تتألف من الزخرفة المورقة من طراز الرومى يتخللها رسوم أزهار وأوراق نباتية تذكرنا إلى حد كبير بزخارف البلاطات الخزفية العثمانية المعاصرة .

ومن الجدير بالذكر أن زخارف هذا الكرسى الكتابية والنباتية نفذت بواسطة استخدام الألوان .

(٥٨) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ٩٩ لوحة رقم ٢٢ .

ويحتفظ متحف الفنون الإسلامية والتركية بمدينة استانبول بصندوق مصحف من الخشب المطعم بالصدف ، يرجع تاريخه إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م)^(٥٩) . (لوحة رقم ١٥٣) .

ويذكرنا طراز هذا الصندوق بمجموعة صناديق المصاحف العثمانية التي اتخذت هيئة معمارية والتي سبق الإشارة إليها عند الحديث عن التحف الخشبية العثمانية في فترة القرن ١٠هـ / ١٦م)^(٦٠) إذ يتكون هذا الصندوق من شكل منشوري مثنى الأضلاع يزدان بأشكال أطباق نجمية مطعمة بالصدف يؤطره من أعلى ومن أسفل شريط من الزخرفة الهندسية الدالية ، ويرتكز على ثمانية أرجل تزدان بزخارف تتألف من وريقات نباتية ، ويفصل بين الأرجل عقود مفصصة الشكل .

ويتهى البدن المنشوري المثنى من أعلى بصف من الشرافات بهيئة الورقة الثلاثية الفصوص وتأتي بعد ذلك القبة وهي ذات قطاع مدبب وتنتهى خوذتها بشكل كمثرى ، وهي تقوم مباشرة على البدن المنشوري .

ويزدان ظاهر قبة هذا الصندوق بأشكال أطباق نجمية مطعمة بالصدف والأخشاب الملونة .

وليس هناك شك فى أن الصندوق السابق يكشف لنا من خلال الهيئة التى شكل عليها والزخارف التى ازدان بها على أن الأساليب المملوكية ظل يتردد صداها فى الفن العثماني حتى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) .

ومن أروع التحف الخشبية العثمانية المطعمة والمرصعة التى يحتفظ بها متحف قصر طوبقاي من فترة القرن (١١هـ / ١٧م) عرش السلطان أحمد الأول^(٦١) الذى قام بصناعته الأستاذ محمد أغا الصدف واستخدم فيه قطع

(59) Akşit (I), Istanbul, Istanbul 1994 p. 77 .

(٦٠) راجع حاشية رقم ٤٨ من نفس الفصل .

(61) Sözen (M.), op. cit., pl. 111 .

الصدف والأحجار الكريمة من الماس والياقوت ، ويغلب على زخارف هذا العرش الزخارف النباتية ، والتي تتألف إما من أواني الأزهار التي تنبت منها أزهار القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) في أوضاع رشيقة ، أو من الأفرع النباتية التي تخرج منها الزهور وتتقاطع في أشكال حلزونية (لوحة رقم ١٥٤).

التحف الخشبية العثمانية في فترة القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين (١٨ - ١٩ م) :

غلب على التحف الخشبية العثمانية التي صنعت خلال هذه الفترة التأثير بالأساليب الأوروبية سواء الباروكية الامبراطورية أو الكلاسيكية المستحدثة شأنها في ذلك شأن بقية الفنون العثمانية من عمارة وفنون تطبيقية ، والتي انتقلت إليها كثير من الأساليب الفنية والزخرفية المستمدة من فن الباروك وفن الروكوكو ويشاهد ذلك في تيجان بعض الأعمدة والمحاريب وزخارف الأسقف والأبواب والشبابيك وغيرها^(٦٢).

ولا يعنى هذا الأمر أن الفنان العثماني قد تخلى كلية عن بعض الأساليب والتقاليد المحلية التي كانت سائدة من قبل ، فمن الملاحظ أن صناعة التحف الخشبية المطعمة بقطع الصدف قد ظلت من الصناعات المزدهرة وخاصة خلال فترة القرن الثالث عشر الهجرى (١٩ م).

ومن أهم الفنانين الذين عملوا في هذا المجال خلال هذه الفترة الصدف واصف والصداف مهران أغا والصداف سمرجى اوغلو^(٦٣).

ومن أمثلة التحف الخشبية التي ترجع إلى فترة القرن الثاني عشر الهجرى (١٨ م) صندوق مصحف مستطيل الشكل ذو غطاء هرمى ناقص يزدان سطحه من الخارج بزخارف مطعمة بقطع الصدف وخشب القشرة تتألف من أشكال معينة متجاورة . (لوحة رقم ١٥٥).

(٦٢) خطيفة (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية في القاهرة العثمانية ص ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

(63) Sözen (M.), op. cit., p. 50 .

ومن أمثلتها أيضاً صندوق (شكمجية) من أشغال مدينة ادرنة يزdan بزخارف نباتية محاكية للطبيعة تتألف من رسوم أزهار وورود وأوراق نباتية مرسومة بطريقة اللاكية .

وتعتبر الأبواب والحشوات الخشبية بقاعة الصدف فى قصر يلديز التى بنيت للسلطان عبد الحميد الثانى من أهم نماذج أشغال الصدف التى ترجع إلى فترة القرن الثالث عشر الهجرى (١٩ م) ، ومن المعروف أن هذا القصر قد تم بناؤه فى القرن (١٩/١٣ م) وزاد فيه السلطان عبد الحميد الثانى .

ومن الجدير بالذكر أن السلطان عبد الحميد الثانى كان من هواة التجارة ومارسها ببراعة ودقة^(٦٤) ، ومن أمثلة التحف الخشبية العثمانية التى ترجع إلى هذا القرن كرسى مصحف (رحل) يزdan سطحه الخارجى والداخلى وكذلك السطح الخارجى لقاعدته بزخرفة هندسية بهيئة رأس السهم حول شكل مربع بوسطه وريدة كبيرة وارباعها فى الأركان ، فى حين ازدانت المفصلات بأشكال نجوم سداسية الأطراف .

ويلاحظ أن المساحات بين أرجل الكرسى قد اتخذت هيئة عقود مفصصة يتدلى من قممتها ورقة نباتية خماسية الفصوص يغلب على تكوينها الطابع الباروكى (لوحه رقم ١٥٦) .

ثانياً : التحف العاجية :

عرف العثمانيون صناعة التحف العاجية ، وأتقنوا هذه الصناعة كما أتقنوا غيرها من الصناعات ، ولكن ما وصل إلينا من هذه التحف قليل مقارنة بما وصلنا من بقية الفنون التطبيقية العثمانية الأخرى إلا أنه على الرغم من قلته يكفى لإبراز مكانتهم فى هذه الصناعة^(٦٥) .

(٦٤) أصلان آبا (لوقطاي) ، للمرجع السابق ص ٢٢٨ .

(٦٥) عرف العثمانيون أيضاً فن تطعيم الخشب بالعاج وتنفقوا فيه إلى حد كبير وقد سبق الإشارة إلى ذلك عند حديثنا على التحف العثمانية . راجع مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٦٢ .

ويحتفظ بمتحف قصر طوبقاي ببعض أمثلة من هذه التحف العاجية نذكر منها ظهر مرآة من العاج^(٦٦) تتكون من قرص محفور عليه زخارف نباتية حفرًا بارزًا تتألف من أوراق وأزهار يتخللها وحدات زخرفية من زخرفة الرومي ومرصعة في الوسط بالذهب والفيروز ، ولهذه المرآة يد من العاج تنتهي بحلية كروية الشكل . (لوحة رقم ١٥٧) . ومن أمثلتها بالمتحف السابق ذكره ظهر مرآة من العاج اتخذت هيئة تشبه نهايات صواري الأعلام والقباب والتي يطلق عليها في التركية اسم alem ولها مقبض مصنوع من الأبنوس وبه حلقات حلزونية مصبغة، وهي مما أهدى إلى السلطان سليمان القانوني^(٦٧) .

ويزدان ظهر هذه المرآة بزخارف محفورة حفرًا بارزًا تتألف من أوراق وأزهار وأفرع دقيقة حلزونية داخل منطقة مفصصة يحيط بها وحدات زخرفية من زخرفة الهاتاي .

ويدور حول حافة ظهر المرآة شريط كتابي بخط الثلث ينتهي عند المقبض بعبارة « ادم أيام سلطان سليمان بن سلطان سليم عمل غنى سنة ٩٥٠ هـ » .

ومن فترة القرنين (١١ - ١٢ هـ / ١٧ - ١٨ م) وصلنا بعض التحف التي صنعت من العاج وخاصة أدوات الكتابة مثل المقالم والعلب الإسطوانية ومقابض السكاكسين وأيضًا بعض أدوات المائدة مثل الملاعق . وعادة ما كانت هذه التحف أو أجزائها العاجية تزدان بزخارف نباتية محفورة وأخرى مفرغة^(٦٨) .

(٦٦) محفوظة بمتحف قصر طوبقاي رقم سجل 2/1804 يبلغ طولها ٣١ سم وقطرها ١٠ سم.

(٦٧) محفوظة بمتحف قصر طوبقاي يبلغ قطرها ٣٠ سم راجع اصلان آبا (اوقطاي) المرجع السابق . ص ٣١٦ شكل ٢٤٧ .

(٦٨) عن أشكال هذه التحف راجع : Arseven (C.), op. cit., Fig 530, 531, 532, 533.

الفصل الرابع

المنسوجات

قبل أن نتحدث عن المنسوجات فى العصر العثمانى يجب أن نوضح مسألة هامة مرتبطة بطبيعة هذا الإنتاج من المنسوجات ونوعيته . ففى كل عصر تنتج عادة أقمشة شعبية يكون الهدف منها هو توفير الحاجات الأساسية من الملابس ، كما يتم فى نفس الوقت إنتاج منسوجات وأقمشة أنيقة راقية تكلفتها كبيرة وأسعارها مرتفعة ليس بغرض منح الدفء فقط ، بل من أجل إظهار الفخامة والرفاهية . وعادة ما يتم إنتاج هذه النوعية من المنسوجات فى ظل أحوال سياسية مستقرة وتحسن فى الأوضاع الاقتصادية وهذا ما حدث فى العصر العثمانى وعلى وجه الخصوص من خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ - ١٧ م) . وتاريخ المنسوجات العثمانية له أهمية اقتصادية واضحة ذلك أن الأقمشة الحريرية المنسوجة والمطرزة التى كانت تنتج فى مختلف المدن العثمانية كانت تشكل قسماً كبيراً من حجم الصادرات حيث كانت تنقل إلى جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية بل وإلى مناطق كثيرة فى أوروبا^(١) .

وقد ورث العثمانيون عن سلاجقة الروم طرقهم فى صنع المنسوجات وزخرفتها وساروا بها إلى الأمام خطوات واسعة بفضل رعايتهم لها وحرصهم على السمو بها إلى درجة عالية من الإتقان عما كانت عليه فى العهد السلجوقى^(٢) .

ويصعب فهم المراحل الفنية التى مرت بها صناعة المنسوجات فى العصر العثمانى دون الإشارة إلى المنسوجات السلجوقية فى عهد سلاجقة الروم ونوعية الملابس والأقمشة التى كانوا يستعملونها وطرق صناعتها وموادها الخام وكذلك عناصرها الزخرفية وتصميماتها الفنية ومناطق إنتاجها .

فمن الملاحظ أن صناعة المنسوجات فى الأناضول قد تطورت بسرعة

(١) Denny (W.), Textiles p. 115 .

(٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٠٣ .

ملحوظة وذلك بفضل ورعاية سلاطين سلاجقة الروم حيث كانت الأقمشة السلجوقية الحريرية موضع تقدير وإشادة من جانب المؤرخين والرحالة المسلمين وغير المسلمين الذين أطلقوا على حرير الأناضول اسم « الحرير الرومى » تمييزاً له عن أنواع الحرير الأخرى^(٣).

فقد مدح المؤرخ والرحالة ابن بطوطة أقمشة لاذيق وهى مدينة أناضولية تقع بالقرب من بورصة ، وذكر أنه كان يصنع بها ثياب قطن مقلمة ومطرزة بالذهب لا مثيل لها ، تطول أعمارها لصحة قطنها وقوة غزلها ، وهذه الثياب معروفة بالنسبة إليها ، وأكثر الصنائع بها نساء الروم^(٤) ، كما أشار الرحالة ماركو بولو إلى ما كان ينتج فى الأناضول من منسوجات بقوله « كما يصنع هناك كذلك الحرير المصبغة بالارجوان وغيره من الألوان الزاهية ومن بين مدنها قونية وقيصرية وسيواس^(٥) ».

وكانت المنسوجات الأناضولية فى العهد السلجوقى تصدر إلى مناطق مختلفة من العالم الإسلامى وأوروبا ، فضلاً عن أن بعض سلاطين سلاجقة الروم كانوا يهدون بعض المنسوجات من إنتاج بلادهم إلى ذوى الشخصيات البارزة فى أوروبا والعالم الإسلامى^(٦). ومن أهم أنواع المنسوجات التى عرفت فى هذه الفترة أقمشة تعرف باسم « الديباج الرومى » وأخرى تعرف باسم « الأطلس الرومى » ومن هذه الأقمشة نوع يعرف باسم « شتما » وهو أشبه ما يكون بالمخمل أى القطيفة ذات الزخارف البارزة .

(٣) اصلان آبا (اوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٤ .

(٤) ابن بطوطة ، رحلة ابن بطوطة المسماة « تحفة النظار فى غرائب الأمصار » دار الكتاب اللبنانى المصرى ص ١٩٢ كما أشار ابن بطوطة إلى الملابس الحريرية المطرزة التى كان يرتديها أهل مدينة بركى ومدينة آياسلوق للمصدر نفسه ص ١١٩ ، ص ٢٠٢ .

(٥) مارسدن (وليم) رحلات ماركو بولو ترجمة عبد العزيز جاويد القاهرة ١٩٧٧ ص ٣٠ .

(٦) من أمثلة ذلك الوشاح الذى أهداه كيخسرو الثالث إلى الأمير عثمان مؤسس الدولة العثمانية ، وقد وصف بأنه قصر الأردن مصنوع من أقمشة (دكرى) ذات النقوش الهلالية وقد ضاع هذا الوشاح . راس (تامارا) السلاجقة ص ٢٢٢ .

ومن أهم مراكز صناعة المنسوجات فى الأناضول فى عهد سلاجقة الروم مدينة قونية ومدينة لاذيق .

وامتازت زخارف المنسوجات السلجوقية الأناضولية بالإقبال على استخدام صور الكائنات الحية مثل الصور آدمية ، وصور الحيوانات والطيور مثل الأسد والفيل والنسر والطاووس بالإضافة إلى صور الكائنات الخرافية مثل التنين والعنقاء والنسر ذى الرأسين ، والتي كانوا يرسمونها متقابلة أو متدايرة داخل أشكال دائرية أو بيضاوية .

كما اعتمد النساج فى زخرفة الأقمشة فى ذلك الوقت على الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى والزخارف النباتية من وريقات ووريدات بالإضافة إلى الزخارف الكتابية وهى تتألف عادة من أشربة عريضة بخط الثلث أو بالخط الكوفى تتضمن فى الغالب نصوصاً تسجيلية وبعض العبارات الدعائية .

وعلى الرغم من ندرة الموجود فى المتاحف من المنسوجات السلجوقية الأناضولية إلا أنها كافية للتعرف على خصائصها الفنية والصناعية .

ومن أمثلة هذه المنسوجات قطعة من قماش حريرى أحمر اللون^(٧) ، موشاة أو مطرزة بخيوط من الذهب ، وتحمل حافة هذه القطعة اسم السلطان علاء الدين أبو الفتح كيقباد بن كيخسرو^(٨) مما يدل على أن هذا القماش نسج لهذا السلطان على أنوال موجودة فى قصره بمدينة قونية .

ويتألف تصميم هذه القطعة من دوائر لها إطار من وريقات متكررة ، وبداخل الدوائر صور لبؤات أو فهود وفى أوضاع متدايرة وقد تشابكت أطراف ذيولها على هيئة رأسى تنينين وزخرفة عربية مورقة من طراز الرومى تشاهد أيضاً

(٧) محفوظة الآن فى المتحف التاريخى للنسيج فى مدينة ليون ، أصلان آبا (أوقطاي) ، المرجع السابق ص ٢٨٤ ، 62 pl. 1991, Islamic Art, London (B.) Brend .

(٨) وتشير تاملرا للمرجع السابق ٢٣٩ إلى أن الكتابة التى بحاف هذه القطعة تحمل تاريخ ٦١٦ هـ ، أى حوالى ١٢١٨ - ١٢١٩ م وتشير إلى السلطان كيقباد الأول الذى بنى معظم أجزاء مدينة قونية .

فى المساحة بين رأسيهما ، وتزدن المساحات الخالية بين الدوائر بوريدة سداسية البتلات يحيط بها أربع ورقات نباتية ثلاثية الفصوص يمتاز فصها الأوسط باستطالته (لوحة رقم ١٥٨) وتوجد قطعة ثانية من قماش موشى بالذهب من عهد سلاجقة الأناضول ، عليها صورة نسر يرأسن داخل شكل يشبه الدرع له إطار من حبات اللؤلؤ^(٩) وتزدان المساحات الخالية بتفريعات من الزخرفة العربية المورقة تنتهى أطرافها السفلية بهيئة رأسى تينين متدبرين (لوحة رقم ١٥٩) .

ومن أمثلة هذه المنسوجات أيضاً قطعة من قماش حريرى تزدان بمناطق بيضاوية الشكل يشغلها منظر تصويرى متكرر يمثّل فى رسم لشخصين يجلسان متقابلين فى وضعة ثلاثية الأرباع وقد ارتدى كل منهما قفطاناً وعمامة^(١٠) ، وتدل ملابس وملاصع هذين الشخصين على أنهما من كبار القوم . ونلمس تشابهاً واضحاً بين صور الأشخاص وملاصعهم فى عهد القطعة السابقة ورسوم الأشخاص فى مدرسة التصوير السلجوقى فى عهد سلاجقة الروم .

ويحيط بالمناطق البيضاوية شريط من الكتابة الكوفية بالخط المثنى أو الكتابة المنعكسة أو المرآتية يتضمن بيتاً من الشعر نصه

« كل ابن انثى وإن طالت سلامته . . . يوم على آلة الحذباء محمول^(١١) »

(٩) محفوظة الآن فى القسم الإسلامى بمتحف الدولة بيرلين ومصدرها كنيسة القديس أبو للنيارى فى مدينة سيجبورج ، ومن المحتمل أن يكون لهذه القطعة من النسيج علاقة بعلاء الدين كيقباد الأول (٦١٦ - ٦٣٣ هـ / ١٢١٩ - ١٢٣٥ م) أو خليفته ، ومما يؤسف له أن حاشية النسيج مفقودة والتي كانت بلا شك تحمل بعض الكتابات . راجع رايس (تامارا) المرجع السابق ص ٢٤٠ لوحة رقم ١١٤ Öney (G.), op. cit., Resim, 114

(10) Aslanapa (O.), Türk Sanatı p. 359 .

(١١) ينسب هذا البيت إلى كعب بن زهير ، وهو البيت الثامن والثلاثون من قصيدته (بانت سعاد) التى قالها فى العام التاسع من الهجرة ، وكان النبى ﷺ قد أهدر دمه بعد أن هجا كعب النبى ﷺ وأصحابه ، فتكر وذهب لمسجد النبى ﷺ وقال امامه هذه القصيدة حتى إذا وصل عند البيت أن الرسول لنور يستضاء به ... مهتد من سيوف الله مسلول عندها خلع النبى ﷺ بردته ووضعها على كتف كعب ، وهو من الشعراء المخضرمين الذين عاشروا الجاهلية والإسلام وعنه وعن القصيدة نظر : عمارة . (مصطفى محمد) د . الاسعاد شرح بانت سعاد . مطبعة الحلبي ١٣٦٩ هـ / ١٩٥٠ م حتى ٧٥ .

فى حين شغلت المساحات بين المناطق البيضاء بزخارف نباتية مورقة من طراز الرومى (لوحة رقم ١٦٠).

وخلاصة القول أنه يستدل من هذه البقايا القليلة للأنسجة الحريرية السلجوقية المطرزة على كفاءة الحائك السلجوقى فى هذا المضمار وأن سلاجة الروم كانوا يهتمون اهتماماً كبيراً بتنوع الملابس والأقمشة التى كانت تصنع فى عهدهم ، وأن صور الطيور والحيوانات كانت هى الموضوعات المفضلة فى زخرفة هذه الأنسجة . ويلاحظ أيضاً أن اللون الأحمر الداكن (القرمزى) كان هو اللون الأكثر انتشاراً فى زخارف المنسوجات السلجوقية الأناضولية .

ويجدر بنا قبل أن نتناول المنسوجات فى العصر العثمانى وأنواعها المختلفة وزخارفها وألوانها وأساليب تنفيذ الزخارف عليها أن نتعرض فى البداية لموضوع تاريخ هذه المنسوجات من خلال المصادر المختلفة مثل السجلات الحكومية والمخطوطات العثمانية والوثائق الغربية ، والتى أسهمت بصورة واضحة فى التعرف على كثير من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والفنية لصناعة المنسوجات العثمانية .

وتعتبر السجلات الحكومية الموجودة فى الأرشيف التركى من أهم المصادر التى يمكن الاعتماد عليها فى معرفة تاريخ المنسوجات العثمانية ، وخاصة السجلات الخاصة بإيرادات الضرائب وكذلك السجلات القانونية المتعلقة بجودة الإنتاج والأسعار بالإضافة إلى القوانين التنظيمية الخاصة بطوائف أو نقابات حرفة صناعات النسيج^(١٢) .

وبما لا شك فيه أن صناعة المنسوجات العثمانية قد ازدهرت تحت رعاية الحكومة والتى حرصت من جانبها على النهوض بها إلى درجة عالية من الإتقان .

فقد لعبت الحكومة دوراً حيوياً فى تنظيم عملية إنتاج المنسوجات لضمان

(12) Denny (W.), Textiles, p. 121.

جودة السلع المصدرة من ناحية ولضمان وجود مصدر ثابت لخزائنة الدولة من الضرائب من ناحية أخرى .

وكانت الحكومة من وقت لآخر تغير سياستها نتيجة لبعض الاعتبارات السياسية أو وفرة المواد الخام أو بسبب تناقض مطالب القائمين على هذه الصناعة ، وبصفة عامة كانت الحكومة حريصة في كثير من الأوقات على أن تلعب دوراً إيجابياً في هذا الصدد مما دفعها إلى اتخاذ بعض الإجراءات .

فقد كانت الحكومة تقوم بمراقبة مستوى الجودة ومراقبة المنتجات وختمها بالتمغة الرسمية أو مصادرتها ووقف بيعها وذلك عن طريق المحتسب .

وكثيراً ما وجد المحتسبون أنفسهم في صراع دائم إما مع طائفة التجار الذين كانوا يسعون دائماً للحصول على ربح أكثر ، أو مع طوائف حرفة صناع النسيج التي كان رؤساؤها يربطون دائماً بين ارتفاع الأسعار في المواد الخام وفي ساعات العمل وبين أسعار المنسوجات التي تحددها الحكومة .

ومن ناحية أخرى فقد كانت سوق الحرير في كثير من الأحيان عرضة للتقلب وخاصة في فترة القرنين التاسع والعاشر الهجريين (١٥-١٦م) نتيجة للحروب المتكررة بين العثمانيين وشاهات إيران الصفويين ، إذ أن الأتراك العثمانيين كانوا يعتمدون في صناعة الحرير على استيراد الحرير الخام (الشرائق) من إيران ، ولهذا شجع العثمانيون الإنتاج المحلي من الحرير الخام ليتحرروا من الاعتماد على الحرير الإيراني .

وقد بدأوا بالفعل في إنتاجه الشرائق في مدينة بورصة منذ عام (٩٩٦هـ/ ١٥٨٧م) من عهد السلطان مراد الثالث ، وأخذ الإنتاج يزداد تدريجياً حتى إنه يمكن القول بأنه عقب قرن من هذا التاريخ كانت كل أراضي مدينة بورصة مغطاه بأشجار التوت^(١٣) .

(13) Denny (W.), op. cit., p. 123 .

كما كانت الحكومة تتدخل فى بعض الأحيان للحد من كميات الذهب التى تستخدم فى بعض أنواع المنسوجات حفاظاً على ثروة البلاد من هذا المعدن النفيس .

أما المخطوطات العثمانية المصورة فقد كان لها فائدة كبيرة فى التعرف على بعض الجوانب المتعلقة بصناعة النسيج فى العصر العثمانى^(١٤) . وخاصة فيما يخص الملابس وأنواعها وغيرها من الأقمشة التى كانت تستخدم أو توزع فى المناسبات المختلفة على الوزراء والسفراء الأجانب أو طريقة صناعة بعض أنواع المنسوجات إذ يشاهد فى بعض صور هذه المخطوطات طريقة طبع الزخارف على الأقمشة (البصمجي) أو بعبارة أخرى طريقة زخرفة القماش المعروفة باسم اليزمه Yazma . وأفادتنا صور هذه المخطوطات أيضاً فى التعرف على الدور العظيم الذى كانت تلعبه نقابة النساجين فى البلاد فقد كان أعضاء هذه النقابة يسهمون فى الاحتفالات العامة فيسيرون فى المواكب الرسمية حاملين مصنوعاتهم من الأقمشة ، وخاصة فى فترة حكم السلطان مراد الثالث والسلطان أحمد الثالث .

ولم تكن الوثائق الغربية المتعلقة بتجارة المنسوجات بين الشرق والغرب بأقل أهمية فى التعرف على تاريخ المنسوجات العثمانية .

فمن المعروف أن سفن الولايات الإيطالية قد ساهمت بقسط وافر فى انتعاش حركة التجارة فى منطقة شرق البحر المتوسط وساعد على ذلك التقدم الواضح فى النظم المصرفية (البنكية) لدى هذه الولايات .

وقد اهتمت الولايات بحفظ السجلات التجارية الخاصة بتعاملاتها وخاصة فى مجال تجارة الحرير التى تركزت فى مدينة بورصة العاصمة العثمانية القديمة ، ويلاحظ أن عمليات شحن وتصدير الحرير الخام من مقاطعة جيلان فى جنوب إيران إلى المناطق المختلفة قد أدى بدوره إلى ظهور واحدة من أغنى طبقات التجار فى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥ م)^(١٥) .

(١٤) من أهم الدراسات التى استفادت من صور المخطوطات العثمانية فى دراسة النسيج العثمانى . Öz (T.) , Turkish Textiles and Velvets (Ankara, 1950)

(15) Denny (W.), op. cit., pp. 121 . 122

طوائف تجار وصناع النسيج فى العصر العثمانى :

كان صناع المنسوجات فى العصر العثمانى يتنظمون فى طوائف (نقابات) مختلفة ، من بينها طوائف اختصت بتجارة النسيج وأهمها طائفة تجار الحرير ، وأخرى اختصت بإعداد وتجهيز النسيج مثل طائفة الغزالين وطائفة الفتالين وطائفة الصباغين فضلاً عن طائفة النساجين وهى تعتبر من أهم هذه الطوائف .

وكانت هذه الطائفة الأخيرة تحدد المواصفات التى يجب أن تتوافر فى أنواع المنسوجات وكذلك الأجور والأسعار ، كما أنها كانت مسئولة عن قبول العضوية والتدريب ومراقبة المنتجات والأسواق منعاً للغش فى الصناعة ، وكان من سلطتها معاقبة صاحب الإنتاج الردى .

وقصارى القول أنها كانت مسئولة عن كل ما يتعلق بصناعة المنسوجات ما عدا تربية الشرائق ، وقد امتدت هذه المسئولية إلى ما وراء حدود الإمبراطورية العثمانية واستمر هذا الأمر حتى فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ومن المعروف أن الحرير الخام المستورد من شمال إيران كان يأتى مع القوافل التجارية إلى السوق المركزى بمدينة بورصة والذى كان يعرف باسم «البزستان» أى سوق الحرير ، حيث كان أعضاء طائفة المتعاملين فى الحرير (تجار الحرير) يقومون باستلام هذه الحمولات من الشرائق التى تم مسبقاً دفع أجور نقلها وعبورها والضرائب المستحقة عليها .

وقد بلغ هؤلاء التجار المتعاملون فى الحرير فى مدينة بورصة درجة كبيرة من الغنى ويشير (والتردينى - (denny (W.) فى هذا الصدد بقوله « أن ثروان هؤلاء التجار الخاصة كانت تفوق رؤوس أموال أكبر بنوك فلورنسا ، وأن هذا الأمر قد مكنهم من القيام بتوقيع عقود تجارة الحرير فى أوروبا^(١٦) .

أما طائفتا الغزالين والفتالين فقد اختصتا بغزل وقتل الحرير بعد القيام بفك

(16) Denny (W.) , op. cit., p. 124 .

خيوطه من الشرائق ، وكان فصل الحرير عن الشرائق يتم يدوياً وبطرق بسيطة حيث كانت الشرائق توضع فى الماء المغلى وتحل خيوطها وتلف على هيئة شلات تضرب فوق حجارة مسطحة ، ثم تغمر فى المياه ، وذلك للحصول على حرير ذى لون أبيض ناصع خال من الشوائب (١٧) .

وكان صناع طائفة الفتالين فى الحرير يقومون بقتل خيوط الحرير بطريقتين ، الطريقة الأولى ويتج عنها نوع من الخيوط المشدودة بقوة وتسمى «مشدود» وعادة ما يستخدم هذا النوع من الخيوط فى عمل السداة ، والطريقة الثانية ويتج عنها نوع من الخيوط الرخوة وتسمى «برعم» وهى تستخدم فى الغالب فى عمل اللحمية .

ثم يأتى بعد ذلك دور طائفة الصباغين ، حيث كانت ترسل إليهم هذه الخيوط ليقوموا بصبغها بالألوان المختلفة حسب الطلب وتبعاً لمستويات الجودة التى تحددها الطائفة .

وتعتبر مرحلة الصباغة من أدق مراحل صناعة المنسوجات إذ أن قيمة القطعة الفنية من المنسوجات تقاس بقدر جمال وتألّق الألوان المستخدمة فى خيوطها ، ويتمتع أفراد هذه الطائفة عادة بكفاءة ومقدرة ومهارة فائقة .

وكان الصباغون فى العصر العثمانى يعتمدون بدرجة كبيرة فى استخراج مواد الصباغة على المصادر النباتية والحيوانية .

ومن أهم الألوان التى استخدمها الصباغون فى هذه الفترة اللون الأحمر (القرمزى) وهو يعتبر من أكثر الألوان انتشاراً فى المنسوجات العثمانية ، ويعتبر استخدامه امتداداً لاستخدامه فى منسوجات سلاجقة الروم ، وكان يستخرج من حشرة القرمز وهى حشرة تعيش على أشجار البلوط .

أما اللون الأصفر فكان يتم الحصول عليه من أقماع ثمر البلوط الجافة

(١٧) عن إعداد خيوط الحرير للنسيج راجع الطائش (على) د. المنسوجات فى مصر العثمانية رسالة ماجستير — مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ ص ٤٧ ، ٤٨ .

والمعروفة باسم الفلّون ، فى حين كان اللون الأزرق يستخلص من أوراق شجرة النيلة والتي كان يتم استيرادها من الخارج . .

وفى بعض الأحيان كان يتم خلط هذه الألوان الأساسية للحصول على اللون الأحمر الداكن أو اللون الأخضر الداكن .

ولكى يضمن الصباغون علم بهتة الألوان كان يتم إضافة قطعة من الشبة إليها فى وعاء الصبغة وحتى يتم أيضاً إكساب الصبغة لمعاناً .

ومما هو جدير بالذكر أن دور الصباغة فى مدينة استانبول فى عهد السلطان مراد الرابع قد بلغ عددها سبعمين داراً حسبما أورده صولاق زاده المتوفى سنة ١٠٦٨ هـ / ١٦٥٧ م فى تاريخه عن الدولة العثمانية^(١٨) .

ومن الملاحظ أن خيوط الحرير غير المصبوغة وذات اللون الكريمى كان يتم استخدامها عادة فى تطريز منسوجات الدياج والقطيفة .

يأتى بعد ذلك دور طائفة النساجين وهى تعتبر من أهم طوائف حرف المشتغلين بصناعة النسيج فى العصر العثمانى ، وكانت هذه الطائفة تنقسم بدورها إلى عدة طوائف اختصت كل طائفة منها بإنتاج نوع محدد من المنسوجات وفى مدينة استانبول كان نساجو الحرير المطرز هم الأكثر عدداً أما فى مدينة بورصة فكان نساجو الحرائر المخملية الناعمة (القطيفة) هم الأكثر عدداً وشهرة وأهمية ، وقد اكتسبت مدينة بورصة شهرة كبيرة فى إنتاج هذا النوع من المنسوجات الراقية .

وكانت الأنوال التى تستخدم فى نسج المنسوجات الحريرية فى العصر العثمانى من النوع الذى يعرف بالأنوال المركبة^(١٩) أو أنوال السحب والجيد ، حيث مكنت النساج من أن ينسج عليها منسوجات ذات زخارف مركبة منشورة

(١٨) الصفصافى (أحمد المرسى) د. استانبول عقب التاريخ .. روعة الحضارة القاهرة ١٩٩٩ ص ١٥٢ ، ١٥٥ .

(١٩) عرفت المنسوجات التى كانت تصنع على هذه الأنوال بالمنسوجات المركبة وهى تختلف عن تلك التى كانت تصنع على الأنوال الرأسية أو الأفقية البسيطة وتعرف بالمنسوجات البسيطة.

فى عرض النسيج كله .

وعلى الرغم من أن هذه الأنوال كان لا يزيد عرضها عن المتر الواحد فى أغلب الأحوال إلا أنها كانت تمكن النساج من أن ينسج عليها أثواباً طويلة من القماش قد يصل طولها إلى ثمانية أمتار .

ويلاحظ أن الحكومة كانت فى كثير من الأحيان تحدد نسبة كثافة الخيوط فى النسيج ، ويتم ذلك طبقاً لعدد الأسنان الموجودة على دعامة الأنوال^(٢٠) .

أما فيما يتعلق بالخيوط المعدنية من الذهب والفضة والتي كانت تستخدم فى الحرير العثمانى فكان يتم شراؤها من طائفة (صناع الخيوط الفضية والذهبية - Símkes) والتي تركز معظم نشاطها فى مدينة استانبول^(٢١) .

وباستثناء القماش الفاخر من النوع المعروف باسم الذربافت وبعض الأقمشة المطرزة بخيوط كثيفة من الذهب أو الفضة ، فإن النسيج العثمانى المحتوى على الخيوط المعدنية يعكس قمة البراعة والمهارة للنساج العثمانى فى استخدام هذه الخيوط .

فقد كان النساج يلجأ إلى استخدام كميات قليلة من الخيوط الفضية بين خيوط الحرير الرمادية اللون مما يعطى انطباعاً بأن الثوب كله مصنوع من الخيوط الفضية ، وكذلك كان يستخدم كميات قليلة من الخيوط الذهبية بين خيوط الحرير الأصفر اللون مما يعطى انطباعاً بأن لاثوب كله مصنوع من الخيوط الذهبية .

وقد وجد فى العصر العثمانى طوائف أخرى تتعلق بصناعة وتجارة النسيج غير طائفة النساجين وهى طائفة الخياطين . وكان لهم فى مدينة استانبول فى النصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) مؤسستان عظيمتان ، الأولى قرب دار

(20) Denny (W.) op. cit., p. 155 .

(٢١) ويعرف المكان الذى كان يتم فيه سحب هذه الخيوط أو الأسلاك المعدنية باسم Símkes Han كما كان يطلق على الصانع الذى يستخدم هذه الخيوط المعدنية اسم الصرمجى .

سود ، من بناء السلطان محمد الثانى . ويسكن فيها رئيسهم ، والثانية مقابل كشك الاستعراض ، من بناء السلطان سليمان ويعمل فى كل منهما ٥٠٠ رجل ، ويبلغ عدد دكاكين الخياطين خارج القسطنطينية^(٢٢) ٣٠٠٠ دكان فى كافة أحياء أرباع المدينة ، ويبلغ عدد العاملين بها ٥٠٠٠ رجل وبالإضافة إلى رئيس الخياطين السلطانية فى كل من المؤسستين السابقتين ، هناك رئيس ثالث ، وهو رئيس جميع الخياطين فى داخل المدينة وخارجها^(٢٣) .

وكانت الأقمشة أو الثياب ترسل بعد ذلك إلى مخازن المصدرين أو الدكاكين فى أسواق بورصة وإستانبول ، حيث يضطلع بالتعون مختصون بتوزيعها على الأسواق والمتاجر .

كما انتظم باغة الأقمشة والثياب فى طوائف متخصصة طبقاً لنوع النسيج الذى يتعاملون فيه .

أنواع الأقمشة العثمانية :

نسجت فى العصر العثمانى أنواع مختلفة من الأقمشة بعضها كان معروفاً فى العالم الإسلامى وعند سلاجقة الروم قبل ظهور العثمانيين ، والبعض الآخر ظهر لأول مرة فى هذا العصر ، ومن أشهر هذه الأقمشة :-

الدياج

وهو نوع من القماش الحريرى الذى يدخل فى نسجه خيوط الذهب والفضة ، وقد اشتهرت آسيا الصغرى (الأناضول) قبل العثمانيين بإنتاجه ، وكان يعرف بالدياج الرومى ، واستمرت صناعته بعدهم ، وكانت مدينة بورصة من أشهر مراكز إنتاجه إذ كان بها نحو من ثلاثمائة نول تشتغل فقط بنسجه ، وأن هذه المدينة كانت تنافس فى إنتاجها من الأقمشة ما كانت تنتجه المدن

(٢٢) يقصد بذلك الأحياء التى تقع خارج أسوار مدينة القسطنطينية القديمة .

(٢٣) الصفاى (أحمد المرسى) د. المرجع السابق ص ١٥٩ .

الإيطالية فى ذلك الوقت ، وكان تجار مدينة البندقية يحملون المنسوجات العثمانية إلى بلاد أوروبا التى كانت تفضلها على غيرها لما تمتاز به من جودة فى الصنع ، وروعة فى اللون ، وجمال فى الزخرفة^(٢٤) .

الدمقس :

وهو نوع من القماش كان ينسج من الحرير ويمتاز بأن زخارفه تكون عادة من لون القماش نفسه ولكنها منسوجة فيه بطريقة خاصة تجعلها واضحة للعيان وإن اتفقت مع أرضية القماش فى اللون^(٢٥) .

القطيفة :

نوع من القماش ينسج من الحرير ويمتاز بأن له خمل Pile على سطحه وهو على أنواع مختلفة من أهمها :

- (شتما Catma) ويتميز القماش المصنوع من هذا النوع بعناصره الزخرفية البارزة وكان يستخدم بكثرة فى كسوة الأثاث .

- (كمخا - Kemha) ويتميز القماش المصنوع من هذا النوع بأن خيوط سداته ولحمته تكون من الحرير وينسج بينهما خيوط فضية أو ذهبية^(٢٦) واشتهرت بإنتاج هذا النوع من الأقمشة مدينتا بورصة وإستانبول .

الأطلس - Atlas :

نوع من القماش المنسوج من الحرير ، كان يستخدم فى نسج الخلع الخاصة بالأمراء وكبار الموظفين وهو من الأقمشة التى اشتهرت بها آسيا الصغرى (الأناضول) وكان يصدر منها بكثرة إلى مصر فى عصر المماليك

(٢٤) مرزوق (محمد عبد العزيز د. المرجع السابق ص ١٠٦ .

(٢٥) نفس المرجع والصفحة .

(26) Arseven (C.) op. cit., p. 234 .

ويعرف فيها باسم الأطلس الرومى^(٢٧).

سراسر Seraser :

نوع من القماش تكون السداة فيه من الحرير واللحمة إما أن تكون من خيوط فضية أو ذهبية ، ويجهز فى الاحتفالات الرسمية للبلاط العثمانى قباطين (سراسر) لكى تخلع على كبار رجال الدولة ، وكانت أروع أنواع الحرير السراسر تنسج فى دور النسيج الملحقه بقصر طوبقايى بمدينة استنبول^(٢٨) ، وتشير الوثائق المكتوبة إلى وجود خمسة أنواع من السراسر الموشى.

سرنك - Serenk :

نوع من القماش ينسج من الحرير كان أول ظهوره فى فترة النصف الثانى من القرن التاسع الهجرى (١٥م) ويمتاز باستخدام التطريز فى عمل زخارفه النباتية بخيوط من الحرير الأصفر أو الرمادية اللون بدلاً من الخيوط الذهبية أو الفضية ، ويذكر (دينى - Denny) أن هذا النوع من القماش يمكن تصنيفه ضمن أنواع القطيفة^(٢٩).

هاطاي - Hatai :

نوع من القماش يمتاز بالمتانة وينسج من خيوط حريرية وأخرى فضية يتم خلطها بخيوط قطنية ، وعرف هذا النوع من القماش فى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) وكان يستخدم عادة فى عمل قباطين السلاطين الخارجية^(٣٠).

(٢٧) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٠٧ ، وهذا النوع من القماش كان يتم نسجه فى الأناضول منذ أواخر القرن ٩هـ / ١٥م من أجل الطبقات الراقية فى فارس ومصر .

(28) Altay (F.) Kaftanlar, topkapl Sarayl Muzesi, Istanbul 1979 . p. 29 .

(29) Denny (w.) op. cit., p. 122 pl. 19, 20 .

(30) Altay (F.) op. cit., p. 29 .

الألجا - Alaca :

نوع من القماش ظهر لأول مرة في العصر العثماني ، ونسج من القطن والحرير معا ، ويزدان عادة بأشرطة رفيعة (مقلم) ذات ألوان مختلفة تجرى على طول القماش وتسمى أيضا Alt Parmak أى الأصبع الستة^(٣١) . وكان هذا القماش ينتج في مدينتي صوما وبرجامة .

طرق زخرفة المنسوجات العثمانية :

طريقة إحداث الزخرفة أثناء عملية النسيج :

وهي الطريقة التي تحدث الزخرفة فيها من عملية ترتيب خيوط السداه مع خيوط اللحمة في القماش المراد زخرفته ، وتكون خيوط النسيج إما من الحرير أو القطن أو الصوف المختلف الألوان أو من الخيوط المعدنية الذهبية أو الفضية ، ويمكن أن يستخدم في القماش الواحد أكثر من نوع من هذه الخيوط .

طريقة التطريز :

التطريز هو زخرفة القماش بعد أن يتم نسجه بواسطة إبرة الخياطة المصنوعة من العظم أو العاج أو المعدن وذلك بخيوط من الحرير المختلف الألوان أو بخيوط معدنية من الذهب أو الفضة ، وغالبا ما تكون مادة خيوط التطريز أغلى من المادة المصنوع منها الأقمشة التي يستخدم فيها التطريز .

وعلى الرغم من بساطة طريقة التطريز مقارنة بطريقة إحداث الزخرفة على الأنوال أثناء عملية النسيج ، إلا أن القائمين عليها كان في استطاعتهم في كثير من الأحيان عمل زخارف وتصميمات تشبه تلك المنسوجة على الأنوال بل وتبدو في بعض الأحيان أكثر تعقيدا . وبطبيعة الحال كانت زخارف الأقمشة المطرزة التي تستخدم في عمل الخلع والقفاطين الخاصة

(31) Arseven (C.) op. cit., p. 233 .

بالسلاطين^(٣٢) والأمراء وكبار الموظفين تختلف عن زخارف الأقمشة المطرزة التي تستخدم في عمل المناديل والأحزمة والأرز والوسائد والمحارم والمفارش وأغطية الرؤوس في القرى والمدن العثمانية المختلفة .

إذ يلاحظ أن زخارف الأقمشة السلطانية كانت تتسم بالفخامة وتساير فن البلاط والتصميمات التي كان يقوم على إعدادها كبار المصممين في النقش خانه الملحقه بالقصر العثماني ، في حين غلب على زخارف الأقمشة الشعبية المطرزة البساطة في التصميمات والاعتماد على تكرار العناصر الزخرفية^(٣٣) .

وقد عرف في العصر العثماني عدة أنواع من الغرز من أهمها غرزة الرفي أو السراجة وغرزة الحشو (يطلق الصناع على غرزة الحشو البارز المسطح تطريز استامبولي) وغرزة النباته وغرزة الفرع وغرزة التضريب^(٣٤) .

ومن الجدير بالذكر أن زخرفة الأقمشة بالتطريز قد انتشرت في العصر العثماني انتشاراً كبيراً وخاصة في قرى ومدن الأناضول ، وأيضاً في العديد من الولايات التي كانت خاضعة للدولة العثمانية وخاصة في منطقة البلقان وذلك خلال فترة القرنين (١٠ هـ / ١١ هـ / ١٦ - ١٧ م) وخلاصة القول أن المنسوجات المطرزة كانت تنتج على نطاق واسع في مناطق شاسعة من الإمبراطورية العثمانية تمتد من بلجراد إلى بغداد^(٣٥) .

(٣٢) من أمثلة ذلك مجموعة من القفاطين المطرزة محفوظة بقصر طوبقاي يرجع تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١٠ هـ / ١٦ م) . كما استخدمت الخيوط المعدنية السمكة أيضاً في تطريز زخارف أقمشة الأزياء العسكرية وسروج الخيل وأكثة السهام والدروع .

(٣٣) لم تكن حرفة التطريز من الحرف التي تخضع للإشراف التقائي ، كما لم يوضع لها نظام معين في التسويق .

(٣٤) لمزيد من التفصيل عن أنواع هذه الغرز وكيفية عملها راجع الطايش (على) د. المرجع السابق ص ٥٠ ، ٥٤ .

(٣٥) ظلت تقاليد فن التطريز العثماني مستمرة في العديد من البلدان التي كانت خاضعة للحكم العثماني طوال فترة القرنين (١٢ - ١٣ هـ / ١٨ - ١٩ م) بل وحتى مطلع القرن العشرين . Denny(W.), op. cit., pp. 132, 133 .

وعرف في العصر العثماني نوع آخر من التطريز أطلق عليه اسم « الأوية » ، oya ، والأوية نوع من الزخارف المفرغة الصغيرة جداً تستعمل عادة لزخرفة حافة الأنسجة مثل الملابس والقمصان والمناديل والشيلان وأغطية رؤوس السيدات ، ويعمل عن طريق إبر كروشيه من الخيوط المبرومة بألوان مختلفة ، وأشكالها عبارة عن أوراق شجر وأزهار وثمار صغيرة جداً بنفس ألوانها وأشكالها في الطبيعة ، وهي تتكون من أشرطة طويلة بعرض حوالي ثلاثة سنتيمترات تمتد على حافة النسيج عن طريق خيوط متشابكة ومتداخلة (٣٦) .

التطريز بالنسيج المضاف :

ويمكن تعريف هذا النوع من التطريز بأنه إضافة قطع صغيرة من النسيج إلى مساحة كبيرة مختلفة عنها في اللون وفي كثير من الأحيان في المادة وذلك بواسطة تثبيتها بإبرة الخياطة وبغرز مختلفة ، ويحدث عن هذه الإضافة شكل أو عنصر زخرفي جميل . وتمتاز هذه الطريقة بأن معظم رسومها ذات أشكال هندسية ، مما يسهل قصه في القطع الصغيرة من النسيج ، ويصاحب القطع المضافة في كثير من الأحيان غرز تطريز متعددة مما يناسب الزخرفة التي يغلب عليها الأشكال الهندسية والنباتية والكتائية (٣٧) .

ولطريقة الزخرفة هذه اسم تعرف به عند الأتراك العثمانيين هو (قسما - Kesma) (٣٨) واستخدم القماش المزين بطريقة النسيج المضاف في العصر العثماني في عمل الحواجز التي تفصل بين الجمهور وطريق وساحات الاحتفالات السلطانية ، وأيضاً في عمل الرايات والأعلام والخيام .

طريقة الطبع :

أطلق العثمانيون على المنسوجات المطبوعة عن طريق استخدام القوالب

(٣٦) الطابيش (على) د. المرجع السابق ص ٥٤ .

(٣٧) المرجع نفسه ص ٥٥ .

(٣٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١١ .

الخشبية أو الرسم بالفرشاة اسم بصمة أو يزما Basma , Yazma

وقد كانت هذه الطريقة من الطرق المفضلة بشكل ملحوظ في مصر في عصر المماليك وقت دخول العثمانيين ، وليس من المستبعد أنها قامت في تركيا العثمانية على أكتاف عمال من مصر يحذقونها ، ولا تنسى أن السلطان سليم الأول بعد دخول مصر أخذ عند عودته إلى بلاده عدداً كبيراً من الصنائع (٣٩).

ويشاهد في بعض صور المخطوطات العثمانية التي ترجع إلى عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ - ١٥٩٥ م) (٤٠) أفراد من صنائع هذه الطائفة وهم يقومون بطبع الزخارف بواسطة القوالب الخشبية على الأقمشة .

والراجح أن يكون هؤلاء الصنائع من أبناء الصنائع المصريين الذين جاءوا للبلاد في عهد السلطان سليم الأول ، أو أن يكونوا من الصنائع المصريين الذين توجهوا إلى استانبول في عهد السلطان مراد الثالث ، الذي كان يرسل في طلب الصنائع القاهريين للعمل في استانبول في بعض الأحيان .

وعادة ما كانت تصنع الأقمشة المزخرفة بطريقة اليزما في العصر العثماني من القطن وتطبع عليها الزخرفة بواسطة قوالب خشبية (٤١) محفور عليها بطريقة الحفر البارز الزخارف المطلوبة ، وفي حالة وجود فراغات في الوحدات الزخرفية كان يتم استكمالها بواسطة فرشاة بنفس لون الزخرفة .

وتنقسم أقمشة اليزما من حيث الألوان المستخدمة في زخرفتها إلى قسمين رئيسيين هما ، ألوان - Elvan وهي الأقمشة المطبوعة ذات الزخارف المتعددة

(٣٩) مرزوق (محمد.عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٠٩ .

(٤٠) من أهم هذه المخطوطات مخطوط المهرجان أو الاحتفال (سورنامة) الذي تدور أحداثه حول وصف الاحتفالات التي قامت بمناسبة ختان ابن السلطان مراد الثالث في سنة ٩٩١هـ / ١٥٨٣م وهو محفوظ بمكتبة متحف طوبقاي سراي .

(٤١) هناك طريقة أخرى في طباعة المنسوجات تتم عن طريق غمس القماش في الألوان السائلة بعد تنظية المناطق الخالية من الزخرفة بطبقة من الشمع ، ولم يقبل العثمانيون على استخدام هذه الطريقة في زخرفة المنسوجات المطبوعة .

الألوان ، والقرا قلم Kara Kalem وهى الأقمشة ذات الزخارف السوداء أو الزرقاء الداكنة .

ومما هو جدير بالذكر أن صناع اليزما نجحوا فى العصر العثمانى فى تقليد الأقمشة المطرزة وكذلك سجاجيد الصلاة ، وقد نجحوا فى هذا التقليد إلى حد كبير (٤٢) .

زخارف المنسوجات العثمانية :

سأيرت زخارف المنسوجات العثمانية طرز الزخرفة التى سادت بقية الفنون التطبيقية العثمانية الأخرى وخاصة الأوانى الخزفية والبلاطات الخزفية والتى كانت تعتمد بصفة أساسية على الموضوعات الزخرفية النباتية .

فقد أقبل النساجون فى العصر العثمانى على استخدام رسوم الأزهار مثل زهرة شقائق النعمان (التوليب) والقرنفل والبنفسج والورد وكف السبع وغيرها بالإضافة إلى أوراق الشجر الرمحية الشكل أو المستنة الحواف والتى عرفت عندهم باسم « الساز » .

ومن هذه الزخارف النباتية أيضاً رسوم نبات الخرشوف وفاكهة الرمان وأشجار السرو . ولم تخل المنسوجات العثمانية من استخدام بعض العناصر الزخرفية المجردة مثل الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، وزخرفة السحب الصينية (طراز الهاتاي) فضلاً عن استخدام نوع من الزخارف المجردة شاع استخدامه فى زخرفة الأقمشة العثمانية وعرف باسم البرق والكور أو السحب والأقمار Tehen Tamani أو زخرفة نقش النمر Nakshi Pelenk ، ويعتبر هذا العنصر من العناصر الزخرفية التجريدية التى حظيت بمكانة هامة لدى الفنانين فى العصر العثمانى (٤٣) .

(٤٢) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٠ ، ١١١ .

(٤٣) عن هذا العنصر راجع الفصل الأول من الكتاب الصفحات أرقام ٣٨ ، ٣٩ .

ومن أكثر الموضوعات الزخرفية (التصميمات) التى انتشرت فى زخارف المنسوجات العثمانية الأشكال البيضاوية أو اللوزية المملوءة برسوم الأفرع النباتية والأزهار .

وقد اختلفت آراء الباحثين حول مصدر هذا التصميم فى زخارف المنسوجات العثمانية ، فبينما يرى البعض أن النساجين العثمانيين نقلوه عن المنسوجات الإيرانية أو عن المنسوجات الإيطالية ولا سيما المخمل المصنوع فى البندقية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م)^(٤٤) يرى البعض الآخر أن هذا التصميم استوحاه النساجون فى العصر العثمانى من زخارف المنسوجات المملوكية^(٤٥) التى كانت ترد إلى بلاد الأناضول أو عن طريق الصناع المصريين الذين أخذهم السلطان سليم الأول إلى استانبول بعد دخوله إلى مصر حيث إن هذا التصميم لم يظهر فى المنسوجات العثمانية فى تركيا قبل الربع الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م)^(٤٦) .

وإن كنا يجب ألا نغفل عن مصدر آخر هام وهو المنسوجات السلجوقية الأناضولية خاصة وأن عنصر الأشكال البيضاوية أو اللوزية كان كثير الاستخدام فى أقمشة سلاجقة الروم^(٤٧) .

(٤٤) حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ كنج (دونالد) الطنافس والمنسوجات كنوز الفن الإسلامى ص ٣٣١ .

(٤٥) من أمثلة هذه المنسوجات القطعة الحريرية المحفوظة بالقسم الإسلامى بمتحف الدولة ببرلين (كتالوج المتحف ١٩٧١ ص ٥٢٧ لوحة رقم ٧٣) ... Denny (W.) op. cit., p. 128 .

(٤٦) الطائش (على) د. المرجع السابق ص ٦ .

(٤٧) من الجدير بالذكر أن هذا التصميم استخدم أيضاً فى زخرفة المنسوجات الإيرانية فى العصر السلجوقى والمغولى والتمورى والأرجح أن يكون ظهوره فى المنسوجات للمملوكية نتيجة لهذا التأثير الوافد من الشرق ، وقد أشار حسن (زكى محمد) د. إلى هذه الحقيقة عند تناوله بالدراسة لبعض قطع من نسيج الحرير المملوكى من مصر والشام التى اشتملت على زخارف داخل مناطق بيضاوية بقوله : ويبدو فى رسوم هذه التحفة التأثير بالأساليب الفنية السلجوقية . راجع أطلس الفنون الزخرفية والتصاميم الإسلامية شكل ٦٠٣ ، ٦٠٩ ص ٤٧٣ .

كما استخدم في زخرفة المنسوجات العثمانية بعض الأشكال الهندسية وإن كانت قليلة ومحدودة مقارنة بالموضوعات الزخرفية النباتية ، ومن أمثلتها الأشكال النجمية وخاصة النجوم الثمانية الأطراف ، والشكل الهندسي المعروف بخاتم سليمان ، والدوائر التي بداخلها زخارف إشعاعية .

ويشاهد أيضًا في بعض منسوجات القטיפات العثمانية استخدام بعض الزخارف المقتبسة من العناصر المعمارية مثل أشكال العقود المدببة المنفرجة التي تظهر بهيئة متجاورة^(٤٨) .

أما الزخارف الكتابية فقد استخدمت على وجه الخصوص في عمل زخارف كسوة الكعبة الداخلية وستور الأضرحة والأعلام والرايات ، وعادة ما كانت تنفذ بخط الثلث أو جلى الثلث داخل أشرطة متكسرة وأحيانًا كانت العبارات تكتب طردًا وعكسًا .

وينحصر مضمون هذه الزخارف الكتابية في الغالب في بعض الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة أو في بعض العبارات الدينية مثل الشهادتين والصلاة على النبي ﷺ بالإضافة إلى بعض الأدعية وأحيانًا في بعض النصوص التسجيلية التي كانت تشتمل على أسماء السلاطين العثمانيين وعبارات المديح لهم

وقد تأثرت زخارف بعض الأقمشة العثمانية في فترة القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين (١٧ - ١٨ م) بتأثيرات أوروبية حيث يشاهد في بعض الأمثلة التي ترجع إلى الفترة السابقة بعض العناصر المستوحاة من الزخارف الإيطالية التي بدأت تتسرب إلى الفن العثماني وخاصة الأشكال التي تشبه التيجان والتي تظهر عند أطراف المناطق البيضاوية وتربط بين سيقان الأزهار والأفرع النباتية^(٤٩) .

(٤٨) خليفة (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ٧٩

(٤٩) كانت بعض المدن الإيطالية في فترة القرنين (٩ - ١٠ هـ / ١٥ - ١٦ م) تقلد زخارف المنسوجات العثمانية التي كانت ترد إليهم وإلى بعض المناطق في أوروبا وذلك بغرض منافسة الأقمشة العثمانية الأصيلة وبدلنا ذلك على أنه كان هناك أخذ وعطاء بين مصممي النسيج الإيطاليين والعثمانيين

أسس تاريخ المنسوجات العثمانية :

عندما نحاول تحديد تاريخ فن المنسوجات العثمانية فإننا نصطدم بحقيقة هامة ، وهي أن المنسوجات العثمانية على خلاف غيرها من التحف التطبيقية العثمانية الأخرى والمخطوطات أو العمائر ، فنادرًا ما نجد ما يحمل تاريخ صنعها أو اسم صانعها .

وعلى ذلك فإن محاولة تحديد تاريخ زمني للمنسوجات والأقمشة التي وصلتنا من العصر العثماني يجب أن تعتمد في المقام الأول على الدراسة المقارنة والاستنتاج بالإضافة إلى الاستعانة بما ورد في الوثائق والسجلات المتعلقة بصناعة النسيج خلال هذه الفترة .

ومن الأسس التي يمكن أن نضعها في الاعتبار عند محاولة تاريخ المنسوجات العثمانية ما يلي :

أولاً : مجموعة القفاطين السلطانية التي يحتفظ بها متحف طوبقاي سراي ، وهي تعتبر من أهم وأروع مجموعة للقفاطين السلطانية في العالم ، إذ تضم من بينها واحداً وعشرين قفطاناً تخص السلطان محمد الفاتح ، وسبعة وعشرين قفطاناً تخص السلطان سليمان القانوني ، وثلاثين قفطاناً تخص السلطان عثمان الثاني ، وسبعة وعشرين قفطاناً تخص السلطان مراد الرابع ، وثلاثة عشر قفطاناً تخص السلطان أحمد الثالث ، وتخلو هذه المجموعة من وجود ملابس خاصة بالنساء حيث لم يوجد من بينها أمثلة للملابسهن .

بالإضافة إلى ذلك يوجد ما يقرب من ألفين وخمسمائة قفطاناً صنعت خصيصاً للقصر تضم من بينها قفاطين تخص بعض الأمراء العثمانيين^(٥٠).

(٥٠) نشر تحسين اوز في كتابه الذي صدر عام ١٩٥٠ تحت عنوان « المنسوجات العثمانية والقطيفة بين القرن الرابع عشر والسادس عشر مجموعة كبيرة من هذه القفاطين لم قام فكرت الطاي في عام ١٩٧٩ بنشر مجموعة هامة من هذه القفاطين في كتاب قيم من القطع الصغير تحت عنوان « القفاطين بمتحف قصر طوبقاي » وهناك مجموعات قيمة أخرى من الأقمشة العثمانية محفوظة في متحف مولانا جلال الدين الرومي بمدينة قونية ، ومتحف فيكتوريا والبرت بلندن وفي المتحف الملكي الاسكتلندي بادنبره ، وفي متاحف باريس وليون وموسكو وبوخارست .

ويرجع السبب الرئيسى فى بقاء هذه المجموعة الكبيرة من ملابس السلاطين العثمانيين إلى التقليد الذى كان يتبع عقب وفاة كل سلطان ، حيث كانت تجمع ملابسه وتوضع فى بقعة ، وكانت هذه الملابس يتم تهويتها بصفة دورية فى كل ربيع حفاظاً عليها من الرطوبة والعته .

ويعتبر هذا العامل من العوامل الهامة التى ساعدت فى وصول هذه الملابس إلينا فى حالة جيدة من الحفظ .

ويلاحظ أن هناك نوعين من القفاطين ، النوع الأول وكان مخصصاً للاستخدام اليومي ، والنوع الثانى وكان مخصصاً للاحتفالات والاستقبالات الرسمية ، ويغلب على قفاطين النوع الأول البساطة وقلة العناصر الزخرفية ، فى حين تميزت القفاطين من النوع الثانى بالفخامة وثرأء عناصرها .

وعادة ما كانت تصنع القفاطين التى تلبس فى فصل الشتاء من الأقمشة الثقيلة وتبطن بفراء الحيوانات مثل حيوان القاقوم والدلق والسمور والثعالب^(٥١) وتعتبر هذه المجموعة من القفاطين خير ما يعين على دراسة تاريخ فن النسيج عند الأتراك العثمانيين إذ أن كل مجموعة منها كما سبق القول كانت محفوظة داخل بقعة (صرة) من القطن أو الكتان ، وكان لكل بقعة بطاقة تميزها وتتضمن تاريخها ، وتحدد فاخر ما بها من الحملات والأقمشة التركية .

وإن كان الاعتماد على هذا البقج أو البطاقات ، كما يذكر (دينى - Denny) يجب أن يؤخذ بشئ من الحذر ، لأنه من المحتمل أن يكون البعض منها قد استبدل فى وقت لاحق ببقج جديدة وبطاقات جديدة نتج عنها بعض الخلط^(٥٢) .

ثانياً : الرسوم والتصميمات (الاسكتشات) الموجودة فى مكتبة القصر والتى كان يقوم على إعدادها كبار المصممين فى النقش خاتة ، وهى تعتبر من

(51) Turhan Can, Top Kapl Palace . Istanbul, 1993, p. 36 .

(52) Denny (W) op. cit., p. 126 .

المصادر الهامة التي يمكن الاستفادة منها في مجال تأريخ المنسوجات العثمانية .

ثالثا : الوثائق التي تحدد كثافة الخيوط المستخدمة في عمل الأقمشة المختلفة .

ويشير (ديني Denny) في هذا الصدد إلى أن هذا الاتجاه ربما يؤتى ثماره يوماً ما ؛ لكنه لا يمثل حقيقة كافية ومقنعة لتحديد تأريخ النسيج العثماني ، ومع ذلك يمكن الاستفادة منه وخاصة في دراسة منسوجات القطيفة العثمانية في فترة القرن التاسع الهجري (١٥ م) (٥٣) .

رابعا : الأسلوب الصناعي وطرز التصميمات والعناصر الزخرفية والألوان .

ويعتبر هذا الأمر من أنسب الأسس التي يمكن الاعتماد عليها في استنباط تاريخ المنسوجات العثمانية وخاصة عند عقد المقارنة بينها وبين طرز التصميمات والعناصر الزخرفية المستخدمة في أعمال فنية أخرى مؤكدة التاريخ وبصفة خاصة البلاطات الخزفية .

المنسوجات العثمانية في القرن الثامن الهجري (١٤ م) :

ترجع أقدم المنسوجات العثمانية التي وصلتنا إلى فترة القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، وقد ورد في بعض المصادر التاريخية كثير من الإشارات التي تتصل بمنسوجات هذا القرن بعضها يتعلق بأسماء هذه المنسوجات والبعض الآخر يتعلق بأنواع الأقمشة والملابس التي عرفت في هذه الفترة .

ففي عهد عثمان الأول نجد إشارة إلى ما كان هناك من أقمشة لا سيما النوع المعروف باسم دهنزلي Denizli ، والنوع المعروف باسم ابوالدي E flâdi ، وفي عهد أورخان نجد إشارة إلى نوع من الأقمشة المخملية الحمراء اللون تسمى

(53) Denny (W.) op. cit., p. 126 .

كمخا Kemha ، وفي عهد السلطان بايزيد الأول نجد نصاً طريفاً يشير إلى القماش الأبيض المزين بالأهلة Akalemli وإلى قماش الدينزلى السابق الذكر والذي كانت تصنع منه الخلع فى ذلك الوقت (٥٤) .

ويتضح من هذه الإشارات أنه كانت هناك ثمة صناعة نسيج متقدمة فى الأناضول فى القرن (٨هـ / ١٤م) زمن حكم بكوات الأناضول وإمارة بنو عثمان ، كما يتضح أيضاً وجود أنواع متعددة من الأقمشة والملابس ، على أنه لم يكن من الميسور دائماً وضع تعريفات محددة ودقيقة لأسماء كل ما وصلنا من هذه الأنواع .

وفى بقجة ملابس يعتقد أنها تخص عثمان غازى (٦٩٩ - ٧٢٧هـ / ١٢٩٩ - ١٣٢٦م) محفوظة فى متحف طوبقايى سراى وجدت تسعة قفاطين مصنوعة من بز العلم الأبيض من صناعة دينزلى ، وأرضية هذا النسيج من خيوط القطن البيضاء ، ويتكون التصميم الزخرفى لقماش هذه المجموعة من القفاطين من وحدة زخرفية تتكون من ثمرة رمان باللون الأصفر الداكن يحيط بها ورقتان نباتيتان طويلتان فى حين شغلت المساحة الخالية بتعبيرات نباتية ، وتتميز عناصر هذا التصميم بكبر حجمها بحيث لم تسمح مساحة القفطان من وجود أكثر من شكلين كاملين من هذه الوحدة الزخرفية (٥٥) .

المنسوجات العثمانية فى القرن التاسع الهجرى (١٥م) ومطلع القرن العاشر الهجرى (١٦م)

تركزت صناعة النسيج فى هذه الفترة فى مدينة بورصة ، وخاصة منسوجات القطيفة التى ذاع صيتها فى أنحاء كثيرة من العالم ، بالإضافة إلى حريرها الموشى الرقيق إلى جانب أنواع أخرى من الساتان الفاخر والتفتا ، وسرعان ما انتقلت هذه الصناعة المتطورة من بورصة إلى أدرنه ، لكن عندما

(٥٤) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

(٥٥) اصلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٥ .

استقرت الأحوال في استانبول بعد الفتح كان لهذه الصناعة شأن كبير واتسع نشاطها بصورة أعظم^(٥٦) .

وتعتبر مجموعة القفاطين المخملية التي تخص السلطان محمد الفاتح (٨٥٥ - ٨٨٦ هـ / ١٤٥١ - ١٤٨١ م) من أهم أمثلة المنسوجات التي يرجع تاريخها إلى هذه الفترة .

ومن أمثلتها قفطان من القطيفة قوام زخرفته الزخرفة المعروفة باسم زخرفة « البرق والكور » أو زخرفة « السحب والأقمار » أو زخرفة « نقش النمر » ، ونفذت هذه الزخرفة بصورة متكررة على طول مساحة قماش القفطان باللون الأحمر الداكن على أرضية عاجية اللون^(٥٧) . (لوحة رقم ١٦١) .

ومنها أيضاً قفطان من القطيفة تتألف زخرفته من وحدة زخرفية متكررة قوام كل منها ست زهرات من زهور شقائق النعمان (التوليب) وست رمانات في تشكيل نجمي وحولها أربعة أشربة من زخرفة السحب الصينية وذلك بخيوط ذهبية على أرضية حمراء اللون^(٥٨) . (لوحة رقم ١٦٢) .

وهناك قفطان آخر ذو أكمام طويلة منسوج من قماش القطيفة الكمخا ينسب للسلطان محمد الفاتح يزدان بوحدة زخرفية متكررة قوام كل منها الشكل الهندسي المعروف باسم خاتم سليمان يحيط به أربعة أشربة من زخرفة السحب الصينية ، ويوجد أسفل الخاتم زهرة تخرج منها أزهار القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) والورد ، أما وسط الخاتم نفسه فتشغله وريادات من زهور الخزامى والسنبيل البري موزعة بشكل دائري كالشعاع^(٥٩) (لوحة رقم ١٦٣) .

كما وصلنا من فترة نهاية هذا القرن وبداية القرن العاشر الهجري (١٦ م)

(٥٦) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٥ .

(٥٧) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١١٧ سم ، ، Öz (t), op. cit, pp. 45 , 46 pl. V

(٥٨) محفوظ في متحف طوبقاي سراي . Ibid, p. 46 pl. VI

(٥٩) محفوظ في متحف طوبقاي سراي أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٦ .

مجموعة من الملابس تخص السلطان بايزيد الثاني (٨٨٦ - ٩١٨ هـ / ١٤٨١ - ١٥١٢ م) ومن أمثلتها قفطان قصير الأردان مصنوع من نسيج القطيفة ومبطن بالفراء^(٦٠) ، يزدان بزخارف نباتية تتألف من فروع نباتية عريضة ومتماوجة تخرج منها أوراق مستنة مركبة ، وذلك باللون الأصفر والأبيض على أرضية ذات لون أحمر قرمزي مشور عليها زخارف نباتية تتألف من تعبيرات دقيقة من الأفرع والوريقات والأزهار (لوحة رقم ١٦٤) .

وينسب لهذا السلطان قفطان آخر قصير الأردان مصنوع من نسيج السرنك^(٦١) ، ويزدان بتصميم زخرفي يتكون من وحدتين زخرفيتين تتكرران على طول ساحة القفطان ، تتألف إحدهما من كيزان ثمرة الأناناس والأخرى من زهرة لوتس أو زهرة شقائق النعمان تركز على ورقتين مستنيتين .

ويلاحظ استخدام النسيج لخياطة من الحرير الأصفر اللون لعمل هذه الزخارف وذلك على أرضية ذات لون أحمر (لوحة رقم ١٦٥) .

ومن القفاطين الخاصة بالاحتفالات والتي تنسب إلى السلطان بايزيد الثاني قفطان قصير الأردان مصنوع من الحرير الموشى بخيوط من الذهب ، (لوحة رقم ١٦٦) وقد كانت زخارف هذا القفطان ماثرة جدل بين الباحثين المهتمين بدراسة الفن العثماني . إذ يلاحظ أن الطراز الفني لهذه الزخارف والمتمثل في أزهار عود الصليب (البيونيا) والرمح ، الموزعة بين أوراق وأفرع نباتية طويلة ، منسوجة بخيوط الذهب في الحرير الأحمر والأحمر الفاتح والأزرق اللون فوق أرضية سمنية اللون لا يمثل الطراز الزخرفي للفن العثماني في فترة حكم السلطان بايزيد الثاني ؛ وإنما يذكرنا إلى حد كبير من حيث العناصر والألوان والتصميم والطراز الزخرفي الذي ظهر في الفن العثماني عند منتصف القرن العاشر الهجري (١٦ م) ويشاهد بوضوح في تصميمات الأواني والبلاطات والسجاجيد .

(٦٠) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٤١ سم Turhan Can, op. cit, p. 36

(٦١) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٣٨ سم .

ونحن لا نميل إلى الأخذ بالرأى الذى ينسب به إلى السلطان بايزيد الثانى^(٦٢)، ونرجع نسبته إلى فترة السلطان سليمان القانونى ، وربما كان هذا القفطان يخص أحد أبنائه خاصة وأن زخارفه تتشابه تمامًا مع زخارف قفطان طویل الأردان يخص الأمير مصطفى (لوحة رقم ١٦٧) .

المنسوجات العثمانية فى القرن العاشر الهجرى (١٦ م) :

أولت الدولة العثمانية صناعة النسيج فى هذا القرن اهتمامًا بالغًا ، فقد أصدرت فى عام ١٥٠٢ م ، قانونًا بعنوان « قانون نامة احتساب بورصة » وهو خاص بمصانع النسيج فى بورصة ، وجاء فى البنود المتعلقة بالنسيج ، إشارة إلى المستوى العالى الذى بلغته هذه الصناعة على مدى خمسة وعشرين عامًا سبقت صدور القانون ، وحث القانون العمال ليكونوا أكثر نشاطًا وهمة ، كما تناول بالتفصيل الحديث عن الخيوط وعددها وعن المقاسات وعن أنواع الأقمشة ومستواها ، مع الإلماح إلى ما هناك من أوجه القصور والإهمال .

وقد تناول هذا القانون بيان مقاسات الأقمشة العادية والأقمشة المخملية ، وتناول بالملاحظات خيوط اللحمة وعددها ، والجمع بين خيوط الذهب وخيوط الفضة التى يحتاجها بعض الأنواع ، والخلاصة أن هذا القانون تعرض لآلاف من المصانع التى كانت تنتج أقمشة معيبة فى بورصة ، وإلى فئات من الأسطوانات الذين ثبت تقصيرهم فى إتقان الصنعة ، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة والاهتمام اللذين كانا لصناعة المنسوجات والمخملات فى مدينة بورصة^(٦٣) .

وتعكس مجموعات النسيج العثمانى التى وصلتنا من فترة القرن (١٠ هـ / ١٦ م) من حيث روعة زخارفها وحيوتها وجمال ألوانها أبرز مميزات وخصائص الفن العثمانى عبر مراحل تطوره المختلفة .

Öz (T.) op. cit., p. 91 pl. XXI .

(٦٢)

(٦٣) أصلان آبا (أوقطای) المرجع السابق . ص ٢٨٦ .

ومن المنسوجات التي ترجع إلى فترة السلطان سليم الأول (٩١٨ - ٩٢٧ هـ / ١٥١٢ - ١٥٢٠ م) يبرق من قماش أحمر^(٦٤) مطرز بالفضة على الحاقة ، وتزيينه زخارف وكتابات منسوجة بخيوط الذهب ، ويمتد بطول البيرق ، سيف ذو نصلين (ذو الفقار) ونجمة وهلال قرب القبضة ، ثم رأسا تينين ، يربطان بين بدن السيف ومقبضه . أما الميدالية التي في الوسط ، فمقسمة إلى ثمانية فصوص ، يحمل كل فص عبارة « يابرهان » ثم عبارة « يا الله » مرة واحدة ، ويقرأ على أحد نصلي السيف البسملة وعلى الآخر « انا فتحنا لك » وعلى حافة البيرق العليا قطعة مطرزة بها آيات من سورة الفتح ، كذلك توجد ثلاثة أهلة إلى اليمين ومثلها إلى اليسار ، ولاربعة منها شمس أو نجم في وسطها ، وعبارة « نصر من الله وفتح قريب » على الحاقة ، و « محمد » في الوسط وعبارة التوحيد « لا إله إلا الله » وحافة البيرق محاطة بالأهلة والنجوم .

ومن أمثلة الملابس التي تخص السلطان سليم الأول وصلنا قفطان قصير الأردن مصنوع من نسيج السرنك^(٦٥) من صناعة استانبول أو بورصة ، يزدان بوحدات كبيرة من الزخرفة العربية المورقة بداخلها زهور ووريقات نباتية وذلك باللون الأصفر على أرضية يغلب عليها اللون الأحمر القرمزي (لوحة رقم ١٦٨) وقفطان آخر قصير الأردن من الحرير المطرز بالساتان (سرنك)^(٦٦) يزدان بوحدة زخرفية تتكرر على طول ساحة القفطان تتألف من ثلاث مجموعات من عنصر الأقمار أو الكور داخل مناطق مقوسة نتجت عن تلاقي أنصاف مراوح نخيلية (لوحة رقم ١٦٩) .

وتتشابه زخارف القفطان السابق مع زخارف قفطان آخر ينسب للسلطان

(٦٤) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، ومقاسه ٤٠٠ × ٢٥٠ سم ويحمل اسم السلطان سليم الأول ومن المرجح أنه صنع في أواخر أيام حكم هذا السلطان . أصلان آيا (لوقطاي) المرجع السابق ، ص ٢٨٩ ومن المعروف أن صناعة البيارق العسكرية قد احتلت مكانة بارزة في فن المطرزين العثمانيين .

(٦٥) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٢٨,٥ سم .

(٦٦) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٤٠,٥ سم .

سليم الأول قصير الأردان مصنوع من نسيج السرناك^(٦٧) يزدان بوحدة زخرفية تتكرر على طول مساحة القفطان تتألف من عنصر الأقمار أو الكور منفذة بخيوط من الحرير صفراء اللون على أرضية زرقاء .

وينسب إلى السلطان سليمان القانوني (٩٢٧ - ٩٧٤ هـ / ١٥٢٠ - ١٥٦٦ م) ستر يزدان بزخرفة نباتية وكتائية عربية نصها « أمر بعمل هذا الستر مولانا السلطان سليمان شاه ابن السلطان سليم شاه خلد الله ملكه وأيد دولته لا إله إلا الله موسى كريم الله » وقد نسجت هذه الكتابة على هيئة أشربة متكسرة ، وهي طريقة اختص بها العثمانيون في زخرفة الستور (ومن بينها ستر الكعبة) وفي زخرفة الستور التي تغطي بها التوابيت الموضوعة فوق القبور^(٦٨) .

ومن الستور التي ترجع إلى فترة هذا السلطان ستر كان مفروشاً فوق قبر زوجته روكسلانا ، وهو من نسيج القطيفة الحمراء ، ومما يلفت النظر في زخارفه أنها متأثرة بالفن الواقع الذي ساد أوروبا في عصر النهضة ، فالأغصان فيه تبدو كما لو كانت تحت رحمة ريح عاصف فهي تموج تارة نحو اليمين وتارة نحو الشمال^(٦٩) .

ومن أمثلة ملابس السلطان سليمان القانوني سروال مصنوع من قماش الديباج يزدان بتكوين زخرفي قوامه أهلة كبيرة بداخلها شمس وحولها نجوم^(٧٠) وقفطان طويل الأردان^(٧١) مخصص للاحتفالات مصنوع من نسيج

(٦٧) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٤٤ سم ، ومن الجدير بالذكر أنه قد وجد في قائمة الغنائم التي أخذت بعد معركة جالدران التي انتصر فيها السلطان سليم الأول على الصفويين عام ١٥١٤ م عدد واحد وتسعين ثوباً من صناعة مدينة بورصة كانت من بين ما نهب من قصر هشت بهشت في تبريز ، وفي هذا دليل على أن الأقمشة العثمانية كانت تستخلص على نطاق واسع في قصور الصفويين في إيران في بداية القرن العاشر الهجري (١٦ م) . أصلان آيا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٦ .

(٦٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٤٤ شكل رقم ٣١ .

(٦٩) المرجع نفسه ص ١٤٤ .

(٧٠) محفوظ في متحف طوبقاي سراي . مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق شكل ٣٢ .

(٧١) محفوظ في متحف طوبقاي سراي . يبلغ طوله ١٥٤ سم وزخارف هذا القفطان متأثرة بتصميمات الأقمشة الإيطالية .

السرائر (نسيج تدخل في صناعته الخيوط الذهبية) يزدان بتكوين زخرفي قوامه زهرة شقائق نعمان (توليب) وأربع أوراق مستنة تبدو كأنها تنبت من إناء للزهور ، وذلك باللون الأحمر القرمزي على أرضية ذهبية اللون (لوحة رقم ١٧٠) .

والواقع أن الملابس التي كانت تصنع في تركيا العثمانية خلال هذه الفترة كانت تتميز بالفخامة والأناقة ، وقد ألح إلى ذلك السفير النمساوي (بوسبك - Busbecq) في التعليقات التي دونها عقب زيارته لمدينة استانبول في الفترة ما بين عامي ١٥٥٤ - ١٥٦٢م سواء حول ملابس البلاط التركي وفخامتها وروعة ألوانها ودقة صناعتها ، أو حول ملابس الطبقة المتوسطة حيث يذكر أنه كان في استطاعة الفرد المتوسط الدخل أن يختار ملابسه من بين أنواع كثيرة من الأقمشة بخلاف المواطن الأوربي ، وأن هذه الملابس إذا ما قورنت بملابس شخص أوربي في ذلك الوقت فهي تعتبر شديدة التأنق وتظهر الأخير وكأنه لا يرتدي شيئاً^(٧٢) .

ومن الملابس التي تنسب للسلطان سليم الثاني (٩٧٤ - ٩٨٢هـ / ١٥٦٦ - ١٥٧٤م) قفطان قصير الأردان مصنوع من قماش حريري أصفر اللون ومطرز بخيوط من الحرير ذات لون فضي^(٧٣) يزدان بزخارف نباتية تتألف من فروع تحمل ثمار فاكهة التفاح (لوحة رقم ١٧١) . وقفطان آخر قصير الأردان مصنوع من نسيج السراسر ومطرز بخيوط معدنية مضاف إليها خيوط من الحرير الأصفر اللون^(٧٤) ، يزدان بتكوين زخرفي متكرر قوامه شمس كبيرة وأخرى صغيرة بينهما هلال يزدان بزخرفة عربية مورقة ، في حين يشغل مركز التصميم زهرة عباد الشمس . (لوحة رقم ١٧٢) .

أما عن الملابس التي تخص السلطان مراد الثالث (٩٨٢ - ١٠٠٤هـ /

(٧٢) Denny (W.), Islamic Textiles and Urban Life, the Ottoman Turks, p. 20

Bacharch (J.) , The warp and Weft of Islam .

(٧٣) محفوظ في متحف طوبقايي سراي . يبلغ طوله ١٥٠ سم .

(٧٤) محفوظ في متحف طوبقايي سراي ، يبلغ طوله ١٣٧ سم .

١٥٧٤-١٥٩٥ م) فقد وصلتنا مجموعة كبيرة منها خاصة قفاطين الاحتفالات وأغلبها مصنوع من قماش القطيفة بنوعيهما الكمخا والشتما ومن أمثلتها قفطان طويل الأردان مصنوع من قماش القطيفة المطرزة بخيوط من الذهب والفضة^(٧٥)، ويزدان برسوم أزهار شقائق النعمان (التوليب) ورسوم الأهلة وذلك باللون الأحمر القرمزى على أرضية رمادية اللون .

وقفطان آخر طويل الأردان مصنوع من قماش القطيفة البارزة (شتما)^(٧٦) يزدان بزخارف نباتية تتألف من أزهار شقائق النعمان (التوليب) (لوحة رقم ١٧٣) .

ومن أمثلتها أيضاً قفطان ثالث طويل الأردان مصنوع من قماش القطيفة المطرزة بخيوط الذهب^(٧٧) يزدان بأشرطة دائرية تضم رسوم زهور قرنفل ووريقان وتحصر رسم هلال بين طرفيه نجمة ثمانية الأطراف وأسفله رسم سحب صينية .
ومما يلاحظ على زخارف بعض المنسوجات العثمانية التي تنسب إلى أواخر فترة القرن العاشر الهجرى ومطلع القرن الحادى عشر الهجرى (١٦ - ١٧ م) وبالتحديد خلال فترة حكم السلطان محمد الثالث (١٠٠٤ - ١٠١٢ هـ / ١٥٩٥ - ١٦٠٣ م) المزج بين العناصر النباتية العثمانية وبين أشكال التيجان والعناصر النباتية المستعارة من النماذج الإيطالية ، مما يدل على العلاقة القريبة بين تصميمات المنسوجات العثمانية وتصميمات المنسوجات الإيطالية فى هذه الفترة ، ونلمس هذا الأمر فى زخارف غطاء لحاف للسلطان محمد الثالث ، يزدان بأزهار مختلفة الألوان من أبرزها زهرة اللاله ، وأوراق شجرة مسننة ، وفروع نباتية تكون مع هذه الأوراق ما يشبه الأشكال الهندسية البيضاوية الشكل Ogival ويتصل بهذه الأشكال ما يشبه التاج يتضح فيها روح الزخرفة الإيطالية

(٧٥) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى . يبلغ طوله ١٤٨,٥ سم .

(٧٦) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى . يبلغ طوله ١٥٠ سم .

(٧٧) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى . يبلغ طوله ١٥١ سم . Öz (T), op. cit, p. 117 . pl.

التي بدأت تتسرب إلى الفن العثماني (٧٨) .

وفي زخارف قفطان قصير الأردن (٧٩) ينسب لهذا السلطان مصنوع من قماش القطيفة البارزة (شتما) يزدان بأشكال بيضاوية وزهور وأوراق نباتية ، وثمار فاكهة الرمان ، ويلاحظ أن الأشكال البيضاوية تضم أطرافها أشكال تيجان (لوحة رقم ١٧٤) .

وتبدو الزخارف المقتبسة من التصميمات الإيطالية أكثر وضوحاً من زخارف قفطان (٨٠) آخر يخص السلطان محمد الثالث وهو مصنوع من قماش القطيفة المطرزة ويزدان بتكوين زخرفي قوامه باقة من الزهور والثمار والأوراق النباتية أسفلها شكل تاج (لوحة رقم ١٧٥) .

ولا يعنى ظهور مثل هذه التأثيرات الإيطالية في زخارف أغلب ملابس السلطان محمد الثالث خلوها جميعاً من استخدام التصميمات ذات الطابع العثماني ، إذ وصلنا قفطان قصير الأردن ينسب إليه ، ويزدان برسوم أهلة مملوءة بالأزهار والنجوم (٨١) .

والى جانب ما وصلنا من أقمشة وملابس تخص السلاطين العثمانيين الذين حكموا في خلال فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) والمحفوظ أغلبها في متحف طوبقاي سراي بمدينة استانبول يوجد بعض القطع من المنسوجات الحريرية العثمانية محفوظة في بعض المتاحف العالمية ولدى بعض أصحاب المجموعات الخاصة .

وتنحصر معظم زخارف هذه القطع في أشكال متكررة غنية بزخارف ، قوامها أشكال بيضاوية مدببة ومنتظمة في صفوف طولية وعرضية تحتوى على

(٧٨) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٥ شكل رقم ٣٥ .

(٧٩) محفوظ في متحف طوبقاي سراي . يبلغ طوله ١٥٤ سم .

(٨٠) محفوظ في متحف طوبقاي سراي . يبلغ طوله ١٦٠ سم .

(٨١) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٥ شكل رقم ٣٦ .

زهور شقائق النعمان (التوليب) والقرنفل وغيرها فوق فروع طويلة^(٨٢) .

المنسوجات العثمانية في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) :

صدر فى هذا القرن وبالتحديد فى سنة ١٠٥٠هـ / ١٦٤٠م ، قانون يستفاد منه أن مدينة استانبول كانت حتى ذلك الوقت من أكبر مراكز إنتاج النسيج ، من ناحيتى الكم والكيف ، وقامت إلى جوار استانبول مراكز هامة أخرى . مثل بورصة وحلب ودمشق ومنمن وساقز (خيوس) .

وتعرض هذا القانون أيضاً لمواصفات الألوان ، والأنواع والرسوم والتصميمات ، التى منها شجر الدُّلب والرمان والأهلة والورود وذيول الطواويس وأشكال البراعم وأزهار الفستق والأفرع النباتية الدقيقة أو المحاليق^(٨٣) .

ونأخذ من سجلات حاتكى الملابس بقصر طوبقايى التى يعود تاريخها إلى سنة ١٠٤١هـ / ١٦٣١م ، ما يثبت أن كبير خياطى القصر قد صنع للسلطان مراد الرابع ١٣٣ ثوباً فى خلال سبعة شهور فقط من تلك السنة ، وكانت هذه الثياب مصنوعة من أقمشة متنوعة ، منها الساتان والحرير السادة والحرير الموشى والقطن والصوف ، وكانت عشرة منها مليئة بالزخرفة ، ويفهم من هذه الإشارة أن الأقمشة السادة ، التى تخلو من الزخارف ، قد أخذت فى الازدياد والانتشار بدرجة كبيرة .

كما يلاحظ فى نهاية هذا القرن أن التدهور بدأ يلاحق صناعة الأقمشة المنسوجة بخيوط الذهب والفضة ، وترتب على هذا زيادة الاهتمام باستخدام الألوان وتعددتها ، الأمر الذى استتبع تغيرات فى الأشكال والتصميمات .

وتمدنا مجموعة من قفاطين الأطفال القصيرة الأردان ، وجدت فى تربة

(٨٢) القطعة الأولى محفوظة فى متحف النسيج والثانية فى مجموعة كبير Denny (W.) op. cit., pl. 121 , 122 .

(٨٣) أصلان آبا (أوقطاي) . المرجع السابق ص ٢٨٧ .

(٨٤) المرجع نفسه ص ٢٨٧ .

السلطان أحمد الأول (١٠١٢ - ١٠٢٦ هـ / ١٦٠٣ - ١٦١٧ م) ينعض الأفكار عن الزخارف وأنواع النسيج التي كانت معروفة في هذه الفترة المبكرة من القرن الحادى عشر الهجرى / ١٧ م . ومن أمثلة هذه القفاطين قفطان مصنوع من الحرير الموشى بالذهب . قوام زخارفه أوراق نباتية طويلة وعريضة مطرزة بخيوط الذهب ، وبها أزهار رمان باللون الأسود والأزرق ، وأوراق من شجر الدلب يتوسطها اللون الأحمر ، أما المساحات التي بين وحدات الزخرفة فتشغلها أوراق أخرى وأزهار شقائق النعمان ونوار البرقوق^(٨٥) (لوحة رقم ١٧٦) .

وقفطان آخر مصنوع من الحرير الموشى بخيوط الذهب والفضة ، يزدان برسوم أهلة وشجيرات محورة ، وذلك باللون القرنفلى الباهت واللون الأخضر^(٨٦) . وقفطان ثالث من الحرير يزدان بأشكال ييضاوية متكررة تحتوى على أشجار سرو محاطة بزهور القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) على أرضية ذات لون أحمر قرمزي^(٨٧) (لوحة رقم ١٧٧) .

ومن أمثلة الملابس التي تخص السلطان عثمان الثانى (١٠٢٦ - ١٠٣٣ هـ / ١٦١٧ - ١٦٢٣ م) قفطان قصير الأردان يدخل فى نسيجه خيوط من الذهب يزدان بتكوين زخرفى قوامه باقة من الأوراق المستننة تتكرر على طول مساحة القفطان^(٨٨) ، وتتميز مجموعة من القفاطين التي تنسب للسلطان مراد الرابع (١٠٣٣ - ١٠٥٠ هـ / ١٦٢٣ - ١٦٤٠ م) بوضوح العناصر الزخرفية المستوحاة من تصميمات المنسوجات الإيطالية ، إلى جانب قفطان آخر مصنوع من الحرير الموشى بالذهب يزدان بتكوين زخرفى مختلف تماماً ، إذ يتكون من رسوم عنصر البرق والكور أو السحب والأقمار أو نقش النمر تم عملها بخيوط من الذهب مع تحديدات باللون الأزرق إلى جانب خيوط من الفضة فى وسط

(٨٥) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى ، يبلغ طوله ٦٧,٥ سم .

(٨٦) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى ، يبلغ طوله ١١٣ سم .

(٨٧) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى ، يبلغ طوله ٨٩ سم .

(٨٨) محفوظ فى متحف طوبقاي سراى ، يبلغ طوله ١٤٨ سم .

الترقيط^(٨٩). (لوحة رقم ١٧٨) .

وتتضمن مجموعة قفاطين السلاطين بمتحف طوبقاي سراي أمثلة عديدة من القفاطين التي تخص السلاطين العثمانيين الذين حكموا في فترة النصف الثاني من القرن (١١هـ / ١٧م) مثل السلطان إبراهيم الأول ومحمد الرابع وسليمان الثالث وأحمد الثاني .

ونذكر من قفاطين السلطان سليمان الثالث (١٠٧٨ - ١١٠٣هـ / ١٦٦٧ - ١٦٩١م) قفطان قصير الأردان من الساتان القرمزى اللون ، يزدان برسوم أهلة وأزهار شقائق النعمان (التوليب) تم عملها بخيوط من الحرير الأصفر (سراسر)^(٩٠) (لوحة رقم ١٧٩) .

وتختتم حديثنا عن المنسوجات العثمانية في فترة القرن (١١هـ / ١٧م) بالإشارة إلى بعض التصميمات الزخرفية التي سادت في بعض قطع المنسوجات التي كانت تستخدم في أغراض أخرى غير الملابس مثل أغطية الوسائد والمفارش وغيرها . ومن أبرز هذه التصميمات ، تصميم يتكون من أشكال قرنفلان كبيرة على هيئة مراوح متكررة على طول القماش وعرضه ، ومن أمثلته غطاء وسادة مصنوع من نسيج القطيفة يزدان برسوم أزهار قرنفل منسوجة بخيوط فضية فوق أرضية ذات لون أحمر قرمزي^(٩١) .

وتصميم آخر قوامه منطقة مستطيلة وسطى تحتوى على بخارية محاطة برسوم أزهار مختلفة وفي أعلاها وأسفلها شريط ضيق يحتوى على مناطق مربعة صغيرة متجاورة أو شكل عقود مدببة متجاورة بداخل كل منها زهرة قرنفل أو زهرة شقائق نعمة (توليب) ومن أمثله هذا التصميم غطاء وسادة مصنوع من

(٨٩) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٤٨ سم .

(٩٠) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٦٤ سم . - Aksit (I.), Istanbul, Is-
tambul 1994 p. 67 .

(٩١) محفوظ في متحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم سجل ٢٣ ، المقاس ١٣٤ سم x ٦٥ سم .

نسيج القطيفة التى يدخل فى نسيجها خيوط فضية^(٩٢). (لوحة رقم ١٨٠).

ومن أنماط هذه التصميمات أيضاً ، تصميم يتكون من أشكال يضاوية مدببة تحتوى على رسوم أهله ونجوم ، ومن أمثله قطعة من النسيج تزدان بأشكال يضاوية متماسة تزينها وحدات من الزخرفة العربية المورقة وتحتوى على رسوم أهله بداخلها نجوم ومحاطة بزخرفة الهاطاي ، ويلاحظ أن هذه الزخارف نفذت بخيوط من الذهب على أرضية حمراء اللون^(٩٣).

المنسوجات العثمانية فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م).

مع حلول هذا القرن ظهر تدهور واضح وملحوظ فى صناعة المنسوجات العثمانية ، وإن ظلت بعض الأنواع الجيدة من الأقمشة تصنع أيام السلطان أحمد الثالث (١١١٥ - ١١٤٣ هـ / ١٧٠٣ - ١٧٣٠ م) والسلطان محمود الأول (١١٤٣ - ١١٦٨ هـ / ١٧٣٠ - ١٧٥٤ م).

ولكى يحد السلطان أحمد الثالث من استهلاك الفضة تجده يمنع استخدام خيوطها فى النسيج حفاظاً على ثروة البلاد من هذا المعدن النفيس .

وقد نجم عن تدهور مستوى المنسوجات العثمانية وغلو ثمنها فى نفس الوقت أن لاقت المنسوجات الأوربية التى كانت تأتى إلى أسواق تركيا إقبالا كبيرا من الناس نظراً لانخفاض أثمانها كثيراً عن أثمان المنسوجات العثمانية .

وتبع ذلك تدهور فى مستوى الأذواق وانسجامها ونسى الناس ذلك الإنتاج الفاخر العالى المستوى الذى كان للمصانع القديمة ، وتدهور وانكماش فى

(٩٢) محفوظ فى متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة رقم سجل ١٧٥٩ المقاس ٩٩ × ٥٧ سم راجع حسن (زكى محمد) د. الفن الإسلامى فى متحف جامعة القاهرة (فؤاد الأول) ج ١ ، القاهرة ١٩٥٠ ص ٨٤ ، فنون الإسلام ص ٢٩٣ - ٣٩٤ ، ويحتفظ كل من متحف ليون ومتحف طوبقاي سراى بأغطية وسائد ممثلة للقطع السابقة كما نشر دهنى غطاء وسادة من القطيفة محفوظ فى مجموعة أناتكى Anataki وأن نسه إلى القرن (١٠ هـ / ١٦ م) Denny , (W.), op. cit, pl. 117 .

(٩٣) محفوظة فى متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة رقم سجل ١٨١٤ المقاس ١٣٧ ×

صناعة المنسوجات العثمانية وأغلق الكثير من مصانع النسيج أبوابه^(٩٤).

ويلاحظ في زخارف بعض أقمشة القفاطين التي يعود تاريخها إلى فترة النصف الأول من القرن (١٢هـ / ١٨م) عودة ظهور بعض التصميمات والتعبيرات الزخرفية التي كانت سائدة خلال فترة القرنين الثامن والتاسع الهجريين (١٤ - ١٥م) وإن كانت تبدو في بعض الأحيان بصورة غير جيدة^(٩٥) كما يلاحظ أيضاً أن الألوان المستخدمة في أقمشة هذه الفترة صارت محدودة ، واستبدل اللون الأحمر القديم بلون أحمر شاحب ووردي شاحب .

ورغم تعرض صناعة الأقمشة المطرزة والمخملات للتدهور السريع في فترة النصف الثاني من القرن (١٢هـ / ١٨م) إلا أنه جرت محاولة في القرن (١٣هـ / ١٩م) لإحياء هذه الصناعة من جديد حيث أقيم في عام ١٨٤٣م في منطقة هرکه (Herke) مصنع للنسيج الحريري وكان إنتاجه مخصصاً للقصور السلطانية^(٩٦).

ومن أمثلة المنسوجات العثمانية التي وصلتنا من فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) قفطان قصير الأردان يخص السلطان أحمد الثالث^(٩٧) ، أرضية قماشه فضية ، ويزدان بتكوين زخرفي قوامه ورقتان مستنتان عريضتان على شكل هلال تحصران

(٩٤) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ١٨٨ مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١١٥ .

(٩٥) بدأت في عهد السلطان أحمد الثالث محاولة جريئة لاستعادة عظمة الدولة العثمانية ولم تكن هذه المرة من خلال الأعمال الحربية بقدر ما كانت من خلال الاختيار الثقافي وإحياء الطرز الفنية القديمة أيام ازدهار الإمبراطورية العثمانية ، ويلاحظ أن هذا الأمر لم يقتصر على صناعة النسيج فقط وإنما أيضاً على صناعة الأواني الخزفية والبلاطات الخزفية . Denny (W.) op. cit., p. 135 .

(٩٦) تم توسيع هذا المصنع في عام ١٨٤٩م بإضافة ثلاثة أدوار من أجل استيعاب أنواع جديدة للحرير المخملي ، ويبدو أن بعض الأقمشة التي كان ينتجها هذا المصنع قد أرسلت للعرض بمعرض باريس الدولي في عام ١٨٥٥م حيث تشير الوثائق التركية إلى هذه الأقمشة باسم « وشي اسكدار (شتما) وأقمشة السليمانية . أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٩ .

(٩٧) محفوظ في متحف طوبقاي سراي ، يبلغ طوله ١٣٩ سم .

بينهما ثمرة فاكهة الرمان وقد نسج ذلك بخيوط من الذهب (لوحة رقم ١٨١).

وهناك بعض سراويل (شالوار) خاصة بالسلطان محمود الأول ، لها أرضية متماوجة ذات لون سمى ، تزينها أشجار سرو محورة بلون أحمر فاتح وأوراق بلون سمى أيضاً ، ونلمح فى زخارف هذه السراويل التأثير الواضح بأسلوب فن الباروك ، وأسلوب فن الروكوكو خاصة فى الأسلوب الذى نفذت به الأفرع النباتية المتشابكة على جانبي أشجار السرو (٩٨) .

ومن أمثلة الملابس التى تخص السلطان عثمان الثالث (١١٦٨ - ١١٧١هـ / ١٧٥٤ - ١٧٥٧م) قفطان قصير الأردان (٩٩) من الحرير المطرز يزدان بأفرع نباتية عريضة ومتماوجة تحمل ثمار فاكهة الرمان وأوراقاً بهيئة كيزان الصنوبر أو أشجار السرو (لوحة رقم ١٨٢) ويلاحظ أن هذا التصميم الزخرفى بصفة عامة من حيث العناصر والألوان مستوحى من تصاميم القرن العاشر الهجرى (١٠٠) (١٦م) .

ويحتفظ متحف طوبقايى سراى بأمثلة عديدة من ملابس السلاطين العثمانيين الذين حكموا فى فترة النصف الثانى من القرن (١٢هـ / ١٨م) (١٠١) والقرن (١٣هـ / ١٩م) وأغلبها مصنوع من الساتان المقلّم أو من أقمشة تزدان بزخارف ذات طابع أوربى .

(٩٨) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٨ .

(٩٩) محفوظ فى متحف طوبقايى سراى ، يبلغ طوله ١٤٠ سم

(١٠٠) تتشابه زخارف هذا القفطان إلى حد كبير مع زخارف قفطان يخص السلطان بايزيد الثانى . راجع لوحة رقم ١٦٤ .

(١٠١) من هذه الملابس مجموعة من القفاطين تخص السلطان مصطفى الثالث (١٧٥٧ - ١٧٧٤م) صنع بعضها من نسيج السراسر ونسيج القטיפه (كمخا) وأخرى تخص السلطان عبد الحميد الأول (١٧٧٤ - ١٧٨٩م) مصنوعة من الساتان القرمزى اللون ، أما مجموعة القفاطين التى تخص السلطان سليم الثالث (١٧٨٩ - ١٨٠٧م) فقد صنع بعضها من الصوف والبعض الآخر من الحرير القرمزى اللون .

الفصل الخامس

السجاد

يعد فن صناعة السجاد الوبرى المعقود (١) من الفنون التطبيقية التي لاقت قدراً كبيراً من الأزدهار خلال فترة حكم الأتراك العثمانيين ، ولاشك أن هناك العديد من العوامل التي ساعدت على قيام هذه الصناعة وتطورها وازدهارها .

ويلاحظ أن بعض هذه العوامل ارتبط بطبيعة وجغرافية إقليم الأناضول والبعض الآخر ارتبط بالأوضاع السياسية والاقتصادية التي عاشتها الدولة العثمانية وخاصة خلال فترة القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ - ١٧ م) .

وفى نفس الوقت يصعب الحديث عن السجاد فى العصر العثمانى من حيث المواد الخام التى استخدمت فى عمله وطرق صناعته وزخارفه وألوانه ، وكذلك أقسامه وأنواعه المختلفة ومراكز إنتاجه دون الإشارة إلى أصل موطن صناعة السجاد (٢) من ناحية وإلى صناعة السجاد الوبرى المعقود فى منطقة الأناضول فى عصر سلاجقة الروم من ناحية أخرى .

(١) السجاد نسيج وبرى معقود يختلف عما سبقه من المنسوجات الوبرية الأخرى ، ولا يمكن إنتاجه إلا يدوياً إذ أن العقدة لا يمكن عملها إلا باليد ، ويتحتم أن يتكون نسيج السجاد من السداة وهى الخيوط المرببة عمودياً فى خطوط متوازية بين نهايتى النول ، والعقدة وهى تمثل السطح الظاهر للسجادة وهى تصنع من خيوط قصيرة ، وتنقسم طريقة عملها إلى عدة أنواع تختلف فى طريقة عقدها فمنها ما يعقد على خيطين من خيوط السداة ومنها ما يعقد على خيط واحد ، واللحمة وتكون بواقع صف أو صفين أو أكثر بين كل مجموعة من العقد ، وأطلق على هذا النوع من المنسوجات الوبرية فى العصر الإسلامى أسماء متعددة منها البساط ، والطنفسة والزوليه وغيرها وإن استقر الأمر بين الأثرين على استخدام لفظ سجاد للدلالة على هذا النوع من المنتجات لارتباط ذلك بوظيفة السجود ويقابل هذا اللفظ فى اللغة الإنجليزية كلمة Carpets أو Rugs .

(٢) على الرغم من اختلاف الآراء حول أصل موطن صناعة السجاد إلا أنه بات من المتفق عليه أن أصل موطنه هو منطقة التركستان بوسط آسيا ، وإن أقدم الأبيطة ذات العقد التى نعرفها تتمثل فى بقايا القطع التى عثر عليه السير (أوريل شتاين - Aurel Setin) شرقى التركستان بين عامى ١٩٠٦ - ١٩٠٨ م والقطع الأخرى التى عثر عليها (لو كوك - Lecoq) فى طورفان عام ١٩١٣ م وكثير منها محفوظ فى متاحف لندن وبرلين ونيويورك ، وهى ترجع إلى الفترة ما بين القرن الثالث والسادس الميلاديين ، وكانت الوبرة فيها مكونة من خصل من الصوف معقودة حول خيوط السداة وهى نفس الطريقة التى لبعت فيما بعد فى عمل السجاجيد الإسلامية ، ويلاحظ أن العقد فى هذه المرحلة كانت خشنة ، والتصميمات تعتمد على أشكال المعينات والأزهار المحورة ، وجمعت =

صناعة السجاد فى عصر سلاجقة الروم :

عرفت صناعة السجاد فى الأناضول على أيدي السلاجقة الذين مارسوا عملها سواء فى مواطنهم الأصلية أو فى إيران قبل دخولهم الأناضول وتأسيس دولة سلاجقة الروم ، وقد ساعدت طبيعة الموطن الجديد على قيام هذه الصناعة واستمرارها وتطورها ، فمراعى الأغنام والماعز المنتشرة على سفوح مرتفعات الأناضول قريباً من ساحل البحر الأبيض المتوسط قد أمدتهم بأحسن أنواع الصوف ، وأحسن مواد الصباغة ، كما أمدتهم بالمياه الجارية الخالية من الأملاح والتي كانت خير معين على تكوين الأصباغ الزاهية الثابتة (٣) .

وقد كانت صناعة نسج السجاد الوبرى المعقود فى منطقة الأناضول من الصناعات الزاهرة خلال عصر سلاجقة الروم . يؤكد ذلك ما ذكر الرحالة ماركو بولو الذى زار بعض مدن هذه الأقليم مثل قونية وقيصريه وسيواس حيث قال «وتصنع هنا أحسن وأجمل أنواع البسط (السجاجيد)» (٤) وأثبت هذه الحقيقة أيضاً الرحالة العربى ابن بطوطة فى كتابه عن رحلته التى قام بها بعد ذلك بنحو خمسين عاماً (٥) .

ويؤكد أيضاً مجموعات السجاد السلجوقى التى وصلتنا من هذا الإقليم ،

= الألوان بين الأزرق الداكن والأخضر والبني والأحمر وثلاث درجات من اللون الأصفر ، ولا شك أن وجود مثل هذا المستوى الصناعى المتطور يحتم القول بوجود مرحلة أقدم زماً قد ترجع إلى القرن الأول الميلادى . راجع فى هذا الموضوع :

Lammc (J.) The Marby Ruy and Some Fragments of Carpts Found in Egypt, Svenska Orientsalls Kepets arsbok, stokholm 1937, pp. 56-58, Kühnel (E) The Rug tiraz of Akmim; workshop Notes, october, 1960, p. 2, Öney (G.) op. cit, p. 251,

أصلان آبا (لوقطاي) للرجع السابق ص ٢٧٢ .

(٣) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. للرجع السابق ص ١٢٣ .

(٤) مارسدن (وليم) رحلات ماركو بولو - ص ٣٠

(٥) مصطفى (محمد) د. سجاجيد الصلاة التركية - القاهرة ١٩٥٣ ص ١٠ .

وتنسب إلى فترة القرن السابع الهجرى (١٣م) .

فقد اكتشف القنصل الألماني (لوتفيد - Loytved) فى عام ١٩٠٥ ثمانى سلجوقية من صناعة الأناضول (٦) كانت لاتزال قيد الاستعمال فى أوائل هذا القرن إذ كانت مفروشة فى مسجد علاء الدين فى قونية (٧) .

والراجع أن تكون هذه السجاجيد من صناعة قونية وأنها أهديت إلى المسجد بعد توسيعه إن لم يكن من قبل السلطان نفسه فمن قبل أحد وزرائه أو كبار رجال دولته ، وأن تاريخها يعود إلى نفس تاريخ المسجد .

ويلفت النظر فى زخارف وتصميمات هذه المجموعة من السجاد استخدام أشكال معينة منتظم فى صفوف أفقية أو رأسية ، ونجوم ذات ثمانية أطراف ، وأشكال هندسية مضمنة الأضلاع تنتهى أضلاعها بخطاطيف ، وأشكال رءوس سهام ، وأوراق نباتية محورة متلائمة مع الموضوعات الهندسية الأخرى (لوحة رقم ١٨٣) .

والظاهرة الأكثر وضوحاً فى زخارف إطارات هذه السجاجيد هى استخدام كتابات كوفية غليظة قوية الحروف داخل أشرطة عريضة ، ذات مدات طويلة مستقيمة له نهايات مثلثة الشكل كأنها رءوس حراب (٨) . (لوحة رقم ١٨٤) .

وغالباً ما تكون الساحة الرئيسية للسجادة من اللونين الأزرق الداكن والأحمر الفاتح ، بالإضافة إلى اللون الأصفر الفاتح والداكن ، وأحياناً يستخدم اللون الأخضر الفاتح أيضاً .

(٦) محفوظة الآن فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول - ثلاث منها كاملة والخمس الأخرى فاقده بعض الأجزاء .

(٧) يقع مسجد علاء الدين فى قونية مع الضريح والقصر ضمن أسوار القلعة - وبدأ بإنشائه السلطان مسعود (٥١٠-٥٥١هـ / ١١٦-١١٥٦م) وأكمل بناؤه فى عهد كيخباد الأول بين عامى (٦١٧-٦١٨هـ / ١٢٢٠-١٢٢١م) ولقد استخدم كيخباد المعمار الدمشقى محمد بن قولان لإكمال البناء رابى (تامارا) المرجع السابق ص ٢٢٦ .

(8) Aslanapa (o) Türk Sanatı, pp. 342. 343.

كما عثر العالم الأمريكي (ريفستال - Riefstahl) عام ١٩٣٠ على ثلاث قطع أخرى من السجاجيد السلجوقية^(٩) بمسجد أشرف أوغلو في بيشهبر^(١٠).

ولما كان هذا المسجد يرجع تاريخه إلى سنة (٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م) فإن هذه القطع من السجاد لا بد وأن تكون هي الأخرى من نفس التاريخ ، وتزدان ساحة إحدى هذه القطع من سجاد بيشهبر بأشكال معينة لها خطاطيف من أعلى ومن أسفل وذلك باللون الأزرق الزاهي ، وبداخل المعينات نجوم حمراء وزرقاء داكنة في الوسط - ولم يتبق من زخارف إطار هذه السجادة سوى جزء صغير يضم أحرف كتابية بالخط الكوفي على أرضية حمراء^(١١).

ونجد في زخارف ساحة السجادة الأخرى ولأول مرة شكلاً يتكون من زهرة مستنثة أو ذات زوايا زاهية اللون وأرضيتها زرقاء داكنة ولها جذوع متوازية تبرز ناحية اليسار وناحية اليمين - في حين تزدان الحافة بشرطين أحدهما عريض ويضم أحرف كتابية بالخط الكوفي يتخللها أشكال آدمية محورة تضع أذرعها في خصورها^(١٢) وذلك باللون الأزرق الداكن على أرضية فاتحة والآخر ضيق ويضم أشكال أحرف كوفية دقيقة بلون بني مائل إلى الاحمرار على أرضية صفراء زاهية .

(٩) اثنان منها محفوظة في متحف مولانا بمدينة قونية والثالث مفقود حتى الآن وكانت في مجموعة Edmund de Unger بمدينة لندن ، ويبلغ طول الواحدة من هذه السجاجيد حوالي خمسة أمتار ، كما عثر ريفستال على سجادة رابعة في نفس المدينة ولكنها ترجع إلى القرن التاسع الهجري / ١٥ م .

(١٠) يتكون هذا المسجد من سبع بلاطات تجرى متعامدة على المحراب ، ويرتفع سقفه فوق ٤٨ من الأعمدة الخشبية والبلاطة الوسطى أكبر وأعلى من الأخريات وتنتهي بقبة المحراب ، والكتابة المنقوشة على الحجر فوق المدخل الخارجي تحمل تاريخ ٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م ، بينما تحمل الكتابة الخزفية الموجودة على الباب الداخلي تاريخ ٦٩٩ هـ / ١٢٩٩ م . اصلان آبا (أو قطاي) المرجع السابق ص ٩٣ ، ٩٤ .

(11) Aslanapa (O),. Türk Sanatı, pl. B.p. 349

(١٢) نشاهد هذه الأشكال المتخصرة في زخارف بعض قطع السجاد التي عثر عليها في مدينة الفسطاط (اصلان آبا) أو قطاي المرجع السابق نموذج ١١ الفسطاط ، وهي تذكرنا بأشكال شرافات مسجد أحمد ابن طولون وإن اتخذت هيئة أشكال آدمية محورة تشبه العرائس المتشابكة الأفرع .

وفي عام ١٩٣٥ - ١٩٣٦ م . تم العثور على قرابة مائة قطعة من السجاد بمدينة القسطنطينية تعود صناعتها إلى الفترة ما بين القرنين السابع والتاسع الهجريين (١٣-١٥م) ، وقد نقل الأستاذ (لام - Lamm) معظم هذه القطع من السجاد إلى السويد^(١٣) وحصل متحف بناكي باثينا على الباقي^(١٤) .

ويتضح مما كتبه الأستاذ (لام - Lamm) عن خمس وعشرين قطعة من القطع السابقة^(١٥) أن سبع قطع منها تعود إلى زمن سلاجقة الأناضول .

(١٣) محفوظة الآن في المتحف الوطني بمدينة استكهولم وفي متحف Röhs بمدينة جوتنبرج .

(١٤) تشير (جونل اونى) إلى أن هذه القطع لم تشر حتى الآن وأن نشرها سيكون له قيمة كبيرة جداً في مجال دراسة السجاد السلجوقي. Öney (G.) op. cit, p. 252 .
(١٥) نالت هذه المجموعة وغيرها من قطع السجاد التي خرجت من حفائر القسطنطينية عناية العديد من العلماء فقد قام لام بنشر قطعتين منهما إحداهما في جوتنبرج والأخرى في استكهولم :

Lamm (C.J.) op. cit, pp. 51 , 66

كما قام كينل بنشر قطعتين محفوظتين في متحف المنسوجات بواشنطن وذلك في :
Catalogue of Dated Tiraz Fabrics, Washington, 1952.

وتناول قطعة ثالثة محفوظة أيضاً بنفس المتحف Kühnel (E.) op. cit, pp. 82-87 ونشر ديماند قطعة منها محفوظة في متحف المترو بوليتان بنيويورك ديماند (م.س) الفنون الإسلامية ترجمه أحمد عيسى القاهرة ١٩٨٢ ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، وقام فهمى (عبدالرحمن) د. بعمل دراسة لاحدى عشرة قطعة منها محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة في بحث بعنوان «دراسة لبعض التحف الإسلامية ، أقدم السجاجيد الإسلامية في مصر - حوليات كلية الآداب ، جامعة القاهرة العدد الثانى ١٩٦٠ ص ١٠١ ، ١١٩ .

ويلاحظ أن بعض هذه القطع من النوع ذى الخملة غير المعقودة وأن بعضها الآخر من النوع ذى الخملة المعقودة عى السداه أو ملتفه حول اللحمه ، كما يلاحظ أيضاً أن خيوط السداه واللحمه كانت فى أكثرها من الكتان ، أما الخملة فكانت من الصوف ، والقليل منها كانت خيوط السداه واللحمه من القطن والخملة من الصوف ، ورجح لام Lamm نسبة القطع المستخدم فيها الكتان إلى مصر ، بينما يرى أن ما استخدم فيه القطن فإنه من صناعة غير مصرية ومستوردة من الخارج خاصة وأن تصميمها الزخرفى =

ويلاحظ أنه على الرغم من أن الخملة (الوبرة) في هذه القطع السبع قصيرة ونحيلة إلا أن أشكالها وزخارفها وألوانها تتشابه إلى حد كبير مع أشكال وزخارف وألوان سجاجيد قونية ويشهر مما يؤكد وجود وصلة قوية وواضحة بينهما^(١٦).

والراجع أن صناعة السجاد في عصر سلاجقة الروم كانت تتركز في مدينة قونية وقصيره وآق سراي وسيواس ، ونأمل أن تلقى الأبحاث المستقبلية مزيد من الضوء عن صناعة السجاد في هذه الفترة .

السجاد في العصر العثماني :

ازدهرت صناعة السجاد في العصر العثماني كما سبق القول - وحقت تركيا العثمانية تفوقاً واضحاً في هذا المجال مما جعلها تكاد تلحق بإيران صاحبة الشهرة الكبيرة في صناعة السجاد .

ويجدر بنا قبل أن نتحدث عن السجاد العثماني وأنواعه ومراكز إنتاجه أن تشير إلى طرق صناعته والمواد الخام المستعملة فيه وما تميز به من خصائص زخرفية بالإضافة إلى أبرز التأثيرات والأساليب الفنية التي تأثر بها .

فقد استخدم في صناعة معظم أنواع السجاد العثماني عقدة جورديز^(١٧) ،

= يغلب عليه المسحة العراقية أو الإيرانية ، وأغلب هذه القطع يرجع إلى الفترة العباسية ، وقليل منها ينسب إلى الفترة الفاطمية راجع في هذا الموضوع :

محمد حسن (عبدالناصر) د. التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون التطبيقية وزخارف العمائر بمصر الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة جنوب الوادي ١٩٩٩ ص ٥٩٠ ، ٦٠٥ .

(١٦) Öney (G.) op. cit, p. 253 ويدلنا ذلك على أن السجاجيد السلجوقية الأناضولية كانت تصدر إلى العديد من البلاد شأنها في ذلك شأن المنسوجات التي كانت تلقى التقدير البالغ خارج حدود دولة سلاجقة الروم .

(١٧) مصطفى (محمد) د. سجاجيد الصلاة التركية القاهرة ١٩٥٣ ص ١٥ ، وجورديز هي بلدة جورديوم القديمة في مقاطعة افروجه وهي تقع في غرب الأناضول على بعد ستين =

وهى من العقد التى ظهرت فى آسيا الصغرى (بلاد الاناضول) وانتشرت فى فترة لاحقة فى إيران .

وهذه العقدة من طراز العقد التى تعقد على خيطين من خيوط السداة ، بحيث يكون طرفا العقدة متجاورين ويظهران سويا من خلال خيطى السداة .

ويطلق على هذه العقدة أيضا اسم العقدة التركية أو العقدة الكاملة أو العقدة المزدوجة أو العقدة المتماثلة ، وطريقة عمل هذه العقدة تبدأ بأن يمسك النساج بخيطين من خيوط السداة ويأخذ خصلة من الصوف الملون باللون المطلوب طولها حوالى (٥سم) ثم يضعها خلف خيطى السداة ، ويمرر بعد ذلك طرفى الخيط إلى أعلى ثم يدور طرفها وراء هذين الخيطين ، ثم يجمعهما وينفذهما بين الخيطين بشكل صاعد ليلتقيا على وجه السجادة ، ثم تقطع أطراف خيوط العقدة (١٨) ، وبذلك تتشكل خميله (ورة) تأخذ وضعاً قائماً أو متصباً فوق سطح النسيج الأساسى للسجادة (١٩) .

ومن الجدير بالملاحظة أن توالى مواضع العقد على خيوط السداة يساعد على تجنب وجود فتحات صغيرة فى خلفية السجادة .

أما من حيث المواد الخام المستعملة فى صناعة السجاد العثمانى فتكاد تكون

= ميلاً من ميناء أزمير . اشتهرت بصناعة السجاد ، ويعتبر سجادهما من صفوة التصنيع التركى حتى أن اسمها أصبح يطلق على العقدة المستخدمة فى عمل أنواع السجاد العثمانى ، وهذه العقدة جيدة وناجحة فى نسج السجاد الوبرى أى عندما لا يراد أن تكون الورة ذات سطح ناعم جداً - دريج (دوروى) عمل السجاد ترجمه محمود الشال وعبدالغنى الشال القاهرة . ص ٦٢ ، ٦٣ .

(١٨) ابو الفتوح (كوثر) د. «السجاد التركى العثمانى خصائصه ومراكز انتاجه» دراسة فيه فى ضوء مجموعة سجاد القاهرة ، رسالة دكتوراه مخطوط . بجامعة القاهرة ١٩٩٢ ص ١٧ . والنساجون المحترفون عادة يتركون هذه الأطراف طويلة نوعاً ما عن الصفوف الأخرى من غير استخدام قطعة الخشب الخاصة بقطع الصوف بأطوال ومسافات متساوية ، ثم يلجأون آخر الأمر إلى قطع الأطراف بتساو تام . دريج (دوروى) المرجع السابق ص ٦٤ .

(١٩) كنج (دونالد) العننافس والمنسوجات ، كنوز الفن الإسلامى ص ٣١٨ .

قاصرة فى أغلب الأحوال على صوف الأغنام (٢٠) ، سواء أكان ذلك فى عمل السداة أو اللحمية أو الوبرة (العقدة) وإن استعمل القطن فى بعض الأحيان فى عمل السداة أو اللحمية أو كلاهما .

وقد اشتملت بعض الأنواع من السجاد العثمانى على وبرة من الحرير والقطن معا ، وفى بعض الأمثلة نجدها من الحرير الخالص وهى نادرة ، أما الخيوط المعدنية من الذهب والفضة فلا يكاد يكون لها وجود فى السجاد العثمانى .

ويمر الصوف بمراحل كثيرة حتى يصير صالحاً للاستعمال (٢١) ، أهمها مرحلة الصباغة وهى تعتبر من المراحل الهامة فى صناعة السجاد ويتوقف عليها جودة وقيمة السجادة ، فقيمة السجادة تقاس بتألق وجمال الألوان المستخدمة فى خيوطها .

وعادة كانت مواد الصباغة تعتمد على المصادر الطبيعية سواء أكانت نباتية أو حيوانية ، فقد كانت تستخرج من بعض جذور وسيقان النباتات وأوراقها وثمارها مثل اللون الأحمر الذى كان يؤخذ من نبات الفوة ، واللون الأصفر الذى كان يؤخذ من نبات الكركم وشجرة الزعفران واللون البنى أو القهوائى وكان يؤخذ من شجر الحناء ، واللون الأزرق وكان يؤخذ من نبات النيلة ، واللون الأسود وكان يؤخذ من قشر الرمان وعفص البلوط وشجرة البقم .

(٢٠) تتوقف جودة صوف السجاد على موطن القطيع ونوع الكلا ومياه الشرب ، وأجود الصوف هو ما أخذ من الكتف واردة ما أخذ من البطن والأرجل ، الباشا (حسن) د. الآثار الإسلامية القاهرة ١٩٩٦ ص ٢٤١ .

وقد وفرت مراعى الأناضول بأرضها الجبلية ومجاورها المائية وجوها البارد أجود أنواع الصوف اللازمة لصناعة السجاد ، ذلك أن قطعان الأغنام ترعى طوال العام فى مراعى جافة ، وبالتالى فإن الصوف المأخوذ منها يمتاز بطول وبرته وقوة لمعانه وبريقه ، ويكون خالياً بنسبة كبيرة من المواد المعدنية التى تتلف الصوف وتضره عند محاولة استخلاصها .

(٢١) من هذه المراحل التمشيط والفرز بحسب ألوانه الطبيعية ثم الغزل أى تحويل الصوف إلى خيوط ويتم الغزل بواسطة مغازل خشبية .

أما الألوان التي كانت تعتمد على المصادر الحيوانية فقد كانت تؤخذ من بعض الحشرات وبعض أجزاء الحيوانات حيث كان اللون الأحمر القرمزى يستخرج من حشرة القرمز وهي حشرة تعيش على أشجار البلوط ، ويحصل عليه أيضاً من دماء الثيران والأغنام ، واللون الأصفر الحيوانى ويحصل عليه من مرارة الحيوانات بعد تجفيفها ودقها .

وتعتبر طريقة تكوين الألوان فى هذه الفترة من الأسرار التي كان النساجون يحرصون على عدم إذاعتها إلا للمقربين من أبنائهم أو المخلصين من مساعديهم فى الصناعة وذلك حتى يأمنوا منافسة حرقهم .

وعادة ما كانت هذه الألوان تثبت بطرق بسيطة عن طريق استعمال قشر الرمان والليمون والتمر هندي^(٢٢) أو حجر الشب .

ومن الملاحظات الهامة المتعلقة بطريقة عمل السجاد فى العصر العثمانى أن طرفا السجادة العلوى والسفلى يوجد فيهما جزء من نسيج السجادة يقع بين الزخارف والفرانشة (الشراشيب) يتراوح عرضه بين ٥ : ١٥ سم . والواقع أن هذا الجزء من النسيج إنما صنع لحماية السجادة والمحافظة عليها من التلف .

كما يلاحظ أيضاً أن أجانب السجادة يستخدم فيهما نوع من النسيج غاية فى المتانة يعرف باسم (البرسل)^(٢٣) ، ولعمل البرسل أو طرف النسيج يمكن إما عمل عقدة وبرة قوية فى الطرف باستخدام أربعة خيوط من خيوط السداة بدلاً من اثنين أو عمل برسل مسطح ينتج عن طريق نسج خيط زائد من صفوف الوبرة من فوق ومن تحت الأربعة خيوط من خيوط السداة يأخذ اثنين كل مرة ، واللحمة يجب أن تلف أيضاً حول حافة الخيوط بين كل صف ، ولا شك أن هذه الطريقة تعطى نسيجاً قوياً محبوكاً يساعد على حفظ عقد السجادة من الجانبين ، وبذلك تصبح السجادة داخل إطار من نسيج قوى محبوك يعطيها كثيراً من المتانة .

(٢٢) مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٢٣ .

(٢٣) دريج (دورنى) المرجع السابق ص . ص ٦٤ ، ٦٥ شكل رقم ١٠ .

أما بالنسبة لمقاسات السجاد العثماني فهي تعتبر بصفة عامة صغيرة إذا ما قورنت بمقاسات السجاد الإيراني . كما يلاحظ أن الأنواع الكبيرة الحجم منها ضيقة العرض كثيرة الاستطالة مما يدل على صغر عرض الأنوال المستخدمة في عملها (٢٤) .

والملاحظ أن أغلب إنتاج تركيا العثمانية من السجاد يتمثل في الأنواع الصغيرة الحجم التي تستعمل عادة للصلاة ، وأن وصلنا منها بعض الأنواع التي تتميز بعرضها الكبير (السجاد الأفقي) وتعرف باسم سجاجيد الصف . ويعتبر هذا النوع من السجاد من أكثر أنواع السجاد تكلفة ، ولذا فإن مجموعاته في المتاحف قليلة ويتميز بان عرضه أكبر من طوله (٢٥) .

الخصائص الزخرفية للسجاد العثماني :

كانت زخارف السجاد العثماني في البداية بسيطة ويغلب عليها الطابع الهندسي ، ثم تطورت هذه الزخارف وأصبحت أكثر تعقيداً نتيجة للتطور الذي طرأ على الفن العثماني بصفة عامة من ناحية طرز الزخرفة والتصميمات والألوان .

وكانت هذه الزخارف تنفذ في أول الأمر بواسطة النساجين أنفسهم عن طريق استخدام خصل الصوف المختلف الألوان ، ثم أصبحت الزخارف والتصميمات بعد ذلك تتم على أيدي مصممين محترفين كانوا في الغالب من المزخرفين أو من المصورين أو مزوقي المخطوطات .

(٢٤) ماهر (سعاد) د. الفنون الإسلامية القاهرة ١٩٨٦ ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢٥) قام (اردمان - Erdmann) في كتابه Orient Teppiche بدراسة قيمة عن أشكال ومقاسات السجاد الإسلامي وتوصل إلى عدة حقائق هامة وهي : أولاً : أن السجاجيد ذات الشكل المستطيل تبلغ نسبتها من مجموع ما وصلنا من سجاد ٢٩٩٥ ثانياً أن السجاجيد ذات الشكل الأفقي تبلغ نسبتها من مجموع ما وصلنا من سجاد ٢٥٠٠ ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى حجم التول المستخدم والذي يتم عمل العقد عليه بشكل رأسي . وبالتالي يظل العرض ثابتاً والاستطالة تكون في الطول ولذا فإن السجاد العرضي قليل ويحتاج لأنوال كبيرة ومن أشهر أنواعه في تركيا سجاد الصف وفي إيران السجاد السمرقندي ، ثالثاً : إن النسبة في قطع السجاد العادية بين العرض والطول تتراوح ما بين ١ : ١٥ ، رابعاً : وصلنا بعض الأنواع من السجاد ذات شكل دائري وأخرى ذات شكل صليبي ومعظمها من إنتاج القاهرة في فترة القرنين (١١ - ١٢ هـ / ١٧ - ١٨ م) .

وقد عنى سلاطين الدولة العثمانية بمناسج السجاد فى مراكزها الكبرى أو تلك الملحقه بالقصر حيث كانوا يحرصون دائماً على تزويدها بأحسن المواد الخام وأغلاها بالإضافة إلى إلحاق أمهر وأفضل الصناع للعمل بها سواء أكانوا من الترك أو من بعض البلاد الأخرى وخاصة إيران ومصر .

ويمكن الحديث عن أهم الخصائص الزخرفية للسجاد العثمانى على النحو التالى :

أولاً : رسوم الكائنات الحية :

يمتاز السجاد العثمانى بصفة عامة بخلو زخارفه من رسوم الكائنات الحية ، وإن كان من الملاحظ اشتغال بعض القطع التى يرجع تاريخها إلى فترة (القرن التاسع الهجرى / ١٥م) على زخارف تتألف من بعض أشكال الكائنات الخرافية ورسوم الطيور والحيوان .

ويغلب على الأسلوب الذى مثلت به هذه الرسوم التحوير الشديد عن الطبيعة ، ومن أمثلة هذه السجاجيد ، سجادة تتألف زخارفها من موضوع الصراع بين العنقاء والتنين^(٢٦) وسجادة تتألف زخارفها من أشكال طيور محورة تقف على جانبي شجرة^(٢٧) . ويلاحظ أيضاً وجود مثل هذه الرسوم الحية على ثلاث قطع مما عثر عليه فى الفسطاط ، كما وجد على سجادة أخرى زخارف تتألف من صفوف متتالية وبكل صف أربعة من الديكة .

وفى منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) ظهر نوع من السجاد العثمانى أطلق عليه «سجاد قوشلى» أو «سجاد الطيور» ، وكانت ساحة السجاد من هذا النوع تزدان برسم زخرفى تجريدى يشبه الطائر يتكرر فى أوضاع مختلفة بطول وعرض السجادة^(٢٨) .

(٢٦) كانت محفوظة فى متحف برلين واحترقت أثناء الحرب العالمية الثانية : ونرى صورتها فى رسم للمصور الايطالى دومينيكو ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق شكل ٣٧ .

(٢٧) عثر عليها فى قرية ماربي Marby بالسويد عام ١٩٢٥ اصلاان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٢٧ .

(٢٨) المرجع نفسه ص ٢٧٧ .

ثانياً الزخارف الهندسية والكتائية :

لم تمثل الزخارف الهندسية أسلوباً قائماً بذاته فى تصميمات السجاد العثمانى وإنما تركز استخدامها فى بعض الأحيان فى رسم العناصر النباتية من أوراق وأفرع وأزهار بشكل هندسى ، ويعتبر هذا الأسلوب الهندسى الذى يظهر فى رسم الوحدات الزخرفية وخاصة النباتية منها بخطوط تتكسر فى زوايا قائمة من مقتضيات طريقة نسج السجاجيد العثمانية .

كما استخدمت الزخارف الهندسية أيضاً فى عمل إطارات بعض السجاجيد أو فى تحديد الوحدات الزخرفية الأخرى ، ومن أهم الوحدات الهندسية التى تظهر فى زخارف السجاجيد العثمانية أشكال المثلثات والمعينات والمربعات والنجوم، ووحدات على شكل حرف S وأخرى تأخذ هيئة خطوط هندسية متوازية .

أما بالنسبة للزخارف الكتائية فقد انحصر استخدامها فى عمل زخارف إطارات بعض أنواع السجاد العثمانى مثل النوع المعروف بسجاجيد هولباين والنوع المعروف باسم عشاق تشتتمانى ، حيث يشاهد فى إطار السجادة ما يشبه أشكال الحروف الكتائية الكوفية ذات الطابع الهندسى .

ويعتبر هذا الأسلوب الزخرفى فى زخرفة السجاد العثمانى ، امتداداً للأسلوب الزخرفى السلجوقى الذى شاهدناه فى سجاجيد مسجد علاء الدين بقونية وسجاجيد ييشهر وبعض سجاجيد الفسطاط .

ومن الجدير بالذكر أن بعض أنواع السجاد العثمانى التى كانت تنتجها مدينة استانبول كانت تزدان بكتابات تشير إلى تاريخ نسجها ، ومن أمثله سجادة (سراى) تحمل تاريخ نسجها سنة ١٠١٩هـ (١٦١٠م) ^(٢٩) ، فى خرطوشين

(٢٩) محفوظة فى متحف الدولة بـ برلين . اصلان آيا (لو قطاي) المرجع السابق شكل ٢٣
مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق شكل ٣٩ .

مربعتين بالحافة العليا للسجادة ، وكذلك بعض أنواع مسجاجيد الصلاة من إنتاج لاذق وتحمل تاريخ ١٢٠٤ هـ (١٧٩٠م) ومن إنتاج مكري وتحمل عبارة الله وأكبر والشهادتين .

ثالثاً : الزخارف النباتية :

تعتبر من أهم أنواع الزخرفة التي أقبل النساجون في العصر العثماني على استخدامها في زخرفة منتجاتهم من السجاد على اختلاف أنواعه .

وكانت هذه الزخرفة في أول الأمر بسيطة ثم تعقدت صورها بعد ذلك ، كما كانت ترسم إما بطريقة محورة أو مجردة (زخرفة التوريق العثمانية أو الأرايسك) أو بطريقة محاكية للواقع حيث تشاهد النباتات والأشجار والأزهار ممثلة بأسلوب محاكٍ للطبيعة من حيث الشكل واللون وإن ربت ووزعت في أوضاع زخرفية تدل على قدرة ومهارة الفنان العثماني على التنويع والابتكار .

رابعاً : الزخارف التجريدية :

ظهر نوع من هذه الزخرفة على بعض أنواع السجاد العثماني سبق وأن شاهدناه مستخدماً على العديد من الفنون التطبيقية العثمانية ، ونعني به زخرفة السحب والأقمار أو البرق والكور أو زخرفة نقش النمر .

وقد أربط هذا النوع من الزخرفة بنوع من المسجاجيد التي كانت تنتج في مدينة عشاق حتي إنها أصبحت تعرف باسم هذا العنصر الزخرفي (عشاق تشتماني) .

ويعتبر استخدام هذا العنصر الزخرفي التجريدي في الفن العثماني بصفة عامة امتداداً لاستخدامه في فنون عصر سلاجقة الروم .

خامساً : الزخارف المستوحاة من العناصر المعمارية :

كثر استخدام بعض أنواع الزخرفة المستوحاة من العناصر المعمارية في بعض

أنواع السجاد العثماني الصغير الحجم والتي كانت تستعمل عادة في الصلاة .
فقد اعتمدت هذه السجاجيد في زخارفها على العناصر المستوحاة من
العمارة وخاصة عنصر المحراب الذي كان يشكل غالباً الوحدة الأساسية في
الزخرفة .

وقد تنوعت عقود هذا المحارب إذ نشاهد منها العقد المفصص وهو قليل ،
والعقد المدبب المرتفع ذا الخاصرتين البارزتين ، والعقد الذي يرسم بهيئة رأس
مثلث متساوي الساقين وقد تكون زاويته حادة أو منفرجة قليلاً ، ويعتبر النوع
الأخير من هذه العقود هو أهمها وأكثرها شيوعاً إذ أن أغلب محارب سجاجيد
الصلاة العثمانية اتخذت عقودها شكل هذا العقد .

وفي الغالب كان الفنان يقوم بعمل محراب واحد محدد بوضوح في وسط
السجادة ، وإن كانت هناك أنواع أخرى نرى عليها محرابين متقابلين أو محرابين
أو أكثر من المحارب المتجاورة في صف واحد لتأدية الصلاة جماعة ، ويعرف هذا
النوع من السجاد باسم «سجاجيد الصف» وفي بعض الأمثلة القليلة نجد النسيج
يضيف داخل عقد محراب السجادة أو العقد الأوسط رسماً بشكل مبسط يمثل
الحرم المكي وأحياناً منبر الحرم .

وعادة ما كانت عقود هذه المحارب تتركز على أعمدة فردية أو مزدوجة ،
وفي بعض الأحيان تخلو منها .

وبهنا في هذه المحارب ما اتخذ منها شكل المثلث المتساوي الساقين لارتباط
هذا النوع بالعمارة العثمانية ، إذاً نلاحظ أن هناك تشابهاً يكاد يكون تاماً بين
محارب المساجد والجوامع العثمانية وهذا النوع من محارب السجاجيد ^(٣٠) .

ولمعاناً من الفنان في إكساب هذه المحارب الشكل المعماري نجده يقوم

(٣٠) خليفه (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية
العثمانية ص ٨٩

برسم العقود بهيئة خطوط مدرجة قصد منها أن تظهر وكأنها قطاع رأسى للمقرنصات التى تزخرف جوف طواقى المحاريب فى الجوامع العثمانية ، والتى ازدانت فى معظم الأحيان بحطات من المقرنصات ذات الدلايات (٣١) .

ويذكر أستاذنا د. حسن الباشا أن كثيراً من الزخارف التى تزين سجاجيد الصلاة ذات علاقة بهذه الفريضة وطقوسها . وربما قصد منها تذكير المصلى ببعض أمور دينه ووعظه ، فمثلاً المحراب الذى يمثل الوحدة الزخرفية الرئيسية فى السجادة إنما يرمز بأجزائه المختلفة إلى محراب المسجد الذى يعين القبلة التى يجب أن يولى جميع المسلمين وجوههم شطرها أثناء الصلاة ، أى نحو المسجد الحرام فى مكة المكرمة (٣٢) .

نخلص من هذا إلى أن المحاريب التى جاءت على سجاجيد الصلاة العثمانية ماهى إلا رمز للمحاريب الحقيقية الموجودة فى المساجد والجوامع العثمانية (٣٣) ، بل إن محاكاة الرمز للواقع تجعلنا نفترض أيضاً كما يشير أستاذنا د. حسن الباشا إلى أن المحراب وما يحف به من أشربة ربما قصد منه تمثيل مسجد (٣٤) .

ومن الملاحظ أيضاً أن بعض الزخارف التى تحف بمحاريب بعض أنواع سجاجيد الصلاة العثمانية من أعلاها تشبه عنصر الشرافات التى اتخذت هيئة الورقة الثلاثية الفصوص ، أو رسوم البلاطات الخزفية أو قطع الرخام الملون التى جرت العادة أن تزخرف بها عقود المحاريب فى المساجد .

كما أشتملت بعض أنواع من سجاجيد الصلاة العثمانية يقال أنها كانت تستعمل فى المدافن أو فى المناسبات الجنائزية وتسمى «مزارلك» على رسوم لمجموعات من العمائر والأشجار تتألف كل منها من قباب صغيرة ومبان يعتقد أنها تمثل أضرحة .

(٣١) خليفه (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ٩٠ حاشية رقم ١٠٢ .

(٣٢) الباشا (حسن) د. سجاجيد الصلاة . منبر الاسلام العدد الثانى عشر ، السنة ٢٥ ،

١٣٨٧ هـ ، ١٩٦٨ م ص ٢١٣ .

(٣٣) عن المقارنة بين هذه المحاريب راجع خليفه (ربيع حامد) د. المرجع السابق ص ٩٠ .

(٣٤) الباشا (حسن) د. المرجع السابق ص ٢١٢ .

ويذكر أسلوب تنفيذ هذا النمط من رسوم العمائر بذلك النمط الذي ظهر في زخارف العمائر العثمانية من قصور ومنازل ومساجد عند منتصف القرن (١٢ هـ / ١٨ م) وأيضاً في زخارف بعض الفنون التطبيقية مثل النسيج والخزف المنسوب إلى مدينة جنّاق قلعه ، وفي كثير من الأحيان كانت هذه الرسوم تمتزج مع عنصر المنظر الطبيعي (٣٥).

التأثيرات الفنية علي صناعة السجاد العثماني :

ليس هناك شك في أن صناعة السجاد الوبري المعقود في عصر سلاجقة الروم تعتبر الأساس الذي قامت عليه صناعة السجاد في العصر العثماني ، ويلاحظ هذا الأمر بوضوح في مجموعة السجاد التي تنسب إلى فترة القرنين (الثامن والتاسع الهجريين / ١٤ ، ١٥ م) حيث احتوت زخارفها وتصميماتها وألوانها على كثير من العناصر والأساليب الفنية السلجوقية .

بل أنه يمكن أيضاً تتبع بعض هذه العناصر والأساليب الفنية السلجوقية في زخارف بعض أنواع السجاد العثماني التي أنتجت خلال القرون التالية ، وسوف نعرض لذلك في حينه .

ولا يمكننا أيضاً إغفال التأثير المملوكي على صناعة السجاد في العصر العثماني لاسيما وأن هذه الصناعة كانت من الصناعات الزاهرة بمصر طوال العصر المملوكي (٣٦) ، وتدلنا بعض الإشارات التاريخية على رحيل كثير من صناع السجاد المصريين للعمل في مراكز الصناعة العثمانية خلال فترة (القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين / ١٦ - ١٧ م) .

ويشير (أردمان - Erdmann) إلى أنه في الفترة من (١٥٣٠ - ١٥٤٠ م)

(٣٥) راجع في هذا الموضوع خليفة (ربيع حامد) د. جوانب من الحياة الفنية في القاهرة العثمانية ص ٣٠٩ ، نشر ودراصة لقطع خزفية من مدينة جنّاق قلعه . ص ٢٩٩ .
(٣٦) خليفة (ربيع حامد) د. فنون القاهرة في العهد العثماني ص ١٢٥ .

انتقل الكثير من صنّاع السجاد المصريين إلى مدينتي استانبول وعشاق، الأمر الذي أدى إلى ازدهار صناعة السجاد العثماني (٣٧).

ويذهب (ديوري - Dury) إلى أبعد من ذلك في هذا الصدد إذ أنه يقول «إن سجاجيد القرن السادس عشر الميلادي والتي تعرف بأنها سجاجيد عثمانية بسبب العثور عليها في تركيا إلا أنها حقيقة الأمر صنعت بمصر وهي تبرز لنا خليطاً متميزاً للأسلوبين المملوكي والعثماني (٣٨).

وما يدل على ذلك أيضاً أن تجد بعض السلاطين العثمانيين يرسلون في طلب صنّاع السجاجيد القاهرية للسفر إلى استانبول ، والعمل هناك في مصانعها، وتشير السجلات الخاصة بمسجد الوالدة في استانبول إلى السجاجيد القاهرية ، والتي كانت تفرش بهذا الجامع ، وقد سافر بالفعل في عهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢ - ١٠٠٤ هـ / ١٥٧٤ - ١٥٩٥ م) أحد عشر صنّاعاً قاهرياً أخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ (٣٩).

ويتضح التأثير المملوكي في زخارف السجاد العثماني في استخدام أسلوب الزخرفة القائم على تقسيم ساحة السجادة إلى مناطق هندسية تحتوى بداخلها زخارف نباتية محورة ، وفي زخرفة بعض أنواع سجاد مدينة عشاق من نوع عشاق ذات السرة بوحدات من زخرفة التوريق (الارابيسك) يغلب عليها الطابع المملوكي .

أما عن التأثير الإيراني على صناعة السجاد العثماني فيظهر بوضوح في تصميم بعض أنواع السجاد من إنتاج مدينة عشاق وبصفة خاصة تلك السجاجيد الكبيرة التي تحتوى في وسطها على عنصر يتمثل في سرة بيضة الشكل مملوءة

(٣٧) Erdmann (H.) Orient Teppich Zu Seiner Geschichte und Erforschung, Germany 1966, p. 219.

(٣٨) Dury (C.J.), Art of Islam, Germany 1970 p. 185 .

(٣٩) فهمي (عبدالرحمن) د. «السجاد» د. ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، ص ٥٨٥ خليفه (ربيع حامد) د. للرجع السابق ص ١٢٦ .

بالعناصر النباتية ، وفي كل ركن من أركانها ربع هذه السرة^(٤٠) . ويذكرنا هذا التصميم إلى حد كبير بالزخارف الإيرانية التي تجدها في العصر الصفوي على بعض أنواع السجاد التي كانت تنتج في المنطقة الشمالية الغربية من إيران حول مدينة تبريز .

والحق أن تأثر بعض أنواع السجاد المنسوبة إلى مدينة عشاق بالطرز الزخرفية الإيرانية جلي وواضح ، ولا غرابة في ذلك فالمعروف أن كثيراً من الفنانين الإيرانيين رحلوا إلى تركيا وعملوا في القصور العثمانية^(٤١) ، كما ساهم بعض السلاطين العثمانيين في انتقال هذه التأثيرات الإيرانية إلى تركيا عن طريق جلب الصناع الإيرانيين للعمل في المراكز الفنية العثمانية .

مراكز إنتاج وتصدير السجاد العثماني :

من المعروف أن المنطقة الرئيسية لنسج السجاد في آسيا الصغرى تتركز كلها في المدن الواقعة بين جبال الأناضول ، حيث تكثر المراعي ويجود صوف الأغنام ويقع أغلب هذه المدن في المنطقة الغربية على مسافة غير بعيدة من شاطئ البحر الأبيض المتوسط مثل عشاق وجورديز وقولا وبرجامه وميلاس ومكري وغيرها ولا تزال هذه المدن تنتج مقداراً كبيراً من السجاجيد .

ومن الجدير بالذكر أن صناعة السجاد في آسيا الصغرى كان لها أيضاً وجود في منطقة وسط الأناضول وخاصة في مقاطعتي قونية وأنقرة ، في مدن لاذق وقيرشهر وموجور وقيصريه^(٤٢) .

وعلى الرغم من أن شرقي الأناضول قد عرف أيضاً صناعة السجاد ، إلا أن

(٤٠) تلين هذه الوحدة بوجودها إلى مزخرفي فنون الكتاب في العصر الإسلامي إذا تشاهد على جلود الكتب وكذلك على بعض صفحات المصاحف والمخطوطات .

(٤١) حسن (زكي محمد) د- فنون الإسلام ص ص ٤١٩ ، ٤٢٠ ، مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٢٥ .

(٤٢) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٣ .

الأنواع التي كانت تنتج في تلك المنطقة لم تحظ بأهمية كبيرة من الناحيتين التاريخية والفنية^(٤٣).

ويعتبر ميناء ازمير التركي قاعدة هامة لتصدير السجاد العثماني إلى مختلف أنحاء أوروبا منذ القرن العاشر الهجري (١٦م).

السجاجيد العثمانية المبكرة (فترة القرنين ٨ - ٩ هـ / ١٤ - ١٥م) :

لا توجد بين أيدينا أمثلة من السجاد العثماني باقية مما يرجع إلى فترة القرن الثامن الهجري (١٤م) إذ أن أقدم ما وصلنا منها يعود تاريخه إلى فترة النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (١٥م).

ومن أمثلتها سجادة تنسب إلى منطقة شرق الأناضول^(٤٤) ، يجمع علماء الآثار على أنها تعتبر من أقدم السجاجيد التركية التي وصلتنا بعد سجاجيد سلاجقة الروم .

وقوام زخرفة ساحة هذه السجادة يتمثل في رسم متكرر لموضوع العراك بين التين والعنقاء ، ويغلب على الرسم استخدام الخطوط ، المستقيمة والزوايا مما يجعله أقرب إلى الأشكال التجريدية ، في حين تتألف زخارف اطرها من رسوم هندسية تأخذ هيئة أشكال معينة متقابلة الرؤوس أو أشكال تشبه حرف S في اللغات الإفرنجية ، كما تزدان أركان ساحة السجادة بعنصر زخرفي شاع استخدامه في زخرفة السجاجيد المبكرة يعرف باسم زخرفة الخطاف ذو الزاوية^(٤٥) . (لوحة رقم ١٨٥) .

(٤٣) ابوالفتوح (كولر) المرجع السابق ص ٧ ، ٨ وعن أنواع السجاد العثماني التي كانت تنتج في منطقة جنوب شرق الأناضول راجع Formenton (F.) Oriental Rugs and Carpets Milan 1982 pp. 84 , 88

(٤٤) راجع حاشية رقم ٢٦ من نفس الفصل .

(٤٥) يوجد في المتحف التاريخي بمدينة استوكهولم قطعة من سجادة يبلغ مقاسها ٩٠ × ١٧٢ سم وبها نحو ٨٠٠ عقدة في العشر مستطيلات المربعة ، تشبه رسومها السجادة التي نحن بصددتها ، كما تشاهد مثل هذه الزخارف على سجادة مصورة في إحدى =

ويلاحظ في هذه السجادة استخدام الفنان اللون الأزرق والأحمر في رسم الموضوع الزخرفي في حين استخدام اللون الأصفر في عمل الأرضية ومن أمثلتها أيضاً سجادة تعرف باسم سجادة ماربي بسبب العثور عليها في كنيسة (ماربي - Marby) بالسويد تزدان بموضوع زخرفي يتكون من شكل طائرين محوريين يقفان على جانبي شجرة ، ويتكرر هذا الموضوع الذي يشغل نصف مساحة السجادة العليا على النصف الأسفل ل مساحة السجادة فبدا وكأنه انعكاس على صفحة ماء أولوح من الزجاج^(٤٦) ، وتذكرنا الألوان المستخدمة في عمل زخارف وأرضية هذه السجادة بألوان السجادة السابقة الذكر (لوحة رقم ١٨٦) .

وعند نهاية القرن التاسع الهجري (١٥م) تحول النساجون في العصر العثماني من استخدام رسوم الكائنات الحية إلى استخدام الرسوم الهندسية في عمل زخارف السجاد^(٤٧) .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاد سجادة كبيرة تم استكمالها بعد إضافة القطعة التي عثر عليها (ريفستال Riefstahl (R.M) في ييشهر ، والقطع التي

= اللوحات التي رسمها المصور الإيطالي دومينيكو دي بارتولو نحو سنة ١٤٤٠م ، وهي محفوظة الآن في مدينة سينا بإيطاليا . راجع حسن (زكي محمد) د. فنون الاسلام ص ٤١٨ ، ٤١٩ اطلس الفنون الزخرفية ص ٤٨٦ ، شكل رقم ٦٨٧ .

(٤٦) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٧٧ ، Formenton (F.), op. cit, p. 28 ، Gant zhorn (V.), Oriental Carpets, Germany, 1998 p. 195.

(٤٧) حدث هذا التحول أيضاً في لوحات بعض مصوري أوروبا في عصر النهضة الذين اعتادوا رسم صور بعض السجاجيد التركية في أعمالهم الفنية ، وقد حدث هذا التحول أول الأمر في إيطاليا حوالي عام ١٤٥١م ثم انتقل إلى هولنده والدانمارك ولما كان ظهور هذا التحول بشكل أوضح في أعمال الرسام الألماني (هانس هولباين - Hans Holbein) (١٤٩٧ - ١٥٥٤م) فان هذا النوع من السجاد اشتهر بالانتساب إلى اسم هذا الرسام راجع أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ولزهد من التفصيل عن إسهام لوحات المصورين الأوربيين في دراسة السجاد الشرقي بصفة عامة والسجاد التركي بصفة خاصة ، راجع مرزوق (محمد عبدالعزيز) د. المرجع السابق ص ١٢٥ - ١٢٧ .

عشر عليها في مخازن متحف قونية في صيف عام ١٩٨٦ (٤٨) .

وتتألف زخارف مساحة هذه السجادة من مناطق مربعة شغلت بوريدات كبيرة مرسومة بشكل هندسي ، في حين يوجد في أركانها أرباع وريدات صغيرة مرسومة بشكل هندسي أيضا تشكل عند نقطة التقاء كل أربعة مربعات وحدة زخرفية كاملة .

إطار هذه السجادة يزدان بأشكال حروف الكتابة الكوفية وهو جيد الزخرفة، ويستلفت النظر بلونه الأرجواني الذي يظهر هنا ربما لأول مرة في القرن التاسع الهجري (١٥ م) الأمر الذي يجعل هذا اللون من مميزات هذه المرحلة ، وتعتبر هذه السجادة من أقدم ما يعرف مما أطلق عليه أبسطه هولباين (٤٩) .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاد العثماني الذي يعرف باسم «سجاجيد هولباين» سجادة تزدان ساحتها بأربعة مستطيلات بداخل كل منها شكل مشمن، وحول هذه المستطيلات صف من أشكال مشمنة ، أما الإطار فيتكون من ثلاثة أشرطة أعرضها الشريط الخارجي ويضم زخرفة كتابية تتكون من أشباه حروف كوفية من النوع المورق والمزهر (٥٠) (لوحة رقم ١٨٧) .

(٤٨) محفوظة في متحف مولانا بمدينة قونية. Aslanapa (O) Türk Sanatt, p. 351.
(٤٩) ترجع أقدم سجاجيد هولباين إلى القرن (٩هـ / ١٥م) ومن النادر أن نجد من بينها ما يرجع إلى القرن (١٠هـ / ١٦م) وقد صنف أصلان آبا (أو قطاي) المرجع السابق ص ٢٧٩ التكوينات الزخرفية التي استخدمت في عمل زخارف سجاجيد هولباين إلى أربع مجموعات هي : صفوف من معينات متداخلة ، صفوف من مشمنات داخل مربعات، أشكال مشمنة ذات هيئة مستطيلة ، أشكال معينات متقاطعة تتكون من اتصال بعض الأوراق النباتية ، في حين كانت زخارف الإطار تتمثل في أشكال أشباه حروف الكتابة الكوفية قد تستبدل في بعض الأحيان بتعبيرات من أشكال السحب أما الألوان فيغلب عليها استخدام اللون الأصفر فوق أرضيه حمراء اللون ، في حين يرى Ga- ntzhorn (V.) op. cit, p. 249 أن هناك مشكلة في وضع قاعدة توضح التطور التاريخي الذي حدث للتكوينات الزخرفية لسجاجيد هولباين ، خاصة وأن هذا النوع من السجاد لم يكن قاصراً على الأناضول وإنما كان معروفاً في إسبانيا ، وقد قسم هذا الباحث تصميمات السجاد الهندي إلى ثلاث مجموعات هي سجاجيد ذات تصميم صليبي نجمي ، سجاجيد هولباين ، سجاجيد لورنزو لوتو .

(٥٠) محفوظة في متحف الدولة ببرلين Gantzhorn (V.), op. cit, pl. 291 .

كذلك وجد من هذا النوع من السجاد العثماني ما يحمل شارات بعض الأمراء ، ولما كان مثل هذه الشارات مما ظهر كثيراً في لوحات الرسام (لورنزو لوتو Lorenzo Lotto) فقد أطلق اسمه على تلك السجاجيد .

وعادة ما تزدان ساحة السجادة في هذا النوع بأفرع نباتية متصلة محورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب هندسي بهية تشبه أشكال الحروف الكوفية ، أما الإطار فيضم زخرفة نباتية محورة أو زخرفة كتابية تتكون من أشباه حروف كوفية ، قد تكون مجدولة بعض الأحيان ^(٥١) (لوحة رقم ١٨٨) .

ومن الراجح أن هذه المجموعة من السجاجيد التي تعرف باسم سجاجيد هولباين كان مما يصنع في مدينة عشاق أو في أماكن أخرى غرب الأناضول .

كما شهدت فترة القرن التاسع الهجري (١٥م) ظهور أقدم أمثلة سجاجيد الصلاة العثمانية ويكون هذا النوع من السجاد مجموعة مستقلة في تاريخ صناعة السجاد التركي .

ومن أقدم أمثله ثلاث قطع ^(٥٢) تمثل كل واحدة منها نمطاً مختلفاً عن الآخر ، فالأولى بسيطة بها صفان من المحاريب يعلو كل منهما الآخر ، ويضم كل صف ثمانية محاريب ذات عقود منكسرة بداخلها أشكال نجمية باللون الأزرق والأحمر ، والحافة (الإطار) ضيقة وتشغلها أشباه حروف كوفية باللون الأبيض على أرضية حمراء .

والثانية بها صف واحد من المحاريب يضم خمسة محاريب يغلب على أسلوب تمثيلها الطابع الهندسي ويتدلى من قمة وأرجل كل منها مصاييح .

(٥١) عن أشكال هذا النوع من السجاد انظر، Cantzhorn (V.) op. Cit, pl. 387, 395, 396, 389, 407, 413, 419, 421 .

(٥٢) محفوظة في متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول وعنها انظر :
Aslanapa (O) Türk Sanatı, pp. 350, 351 Gantzhorn (V.) op. cit,
p.504 , pl. 698 , 700

أسفلها شكل هندسى بهيئة معين ، ويفصل بين المحارب شريط عريض يشتمل على زخارف هندسية تتألف من أشكال سداسية متماسة تذكرنا بتلك التى تزين سجاجيد العصر المملوكى .

ويغلب على زخارف هذه السجادة استخدام اللون الأحمر والأزرق على أرضية ذات لون أصفر فاتح . (لوحة رقم ١٨٩) .

والثالثة بها ثلاث سرر تعلو كل منهم الأخرى محصورة بين أشرطة تنتهى من أعلى بشكل عقد ، فى حين يزدان الإطار بزخارف تشبه الحروف الكوفية باللون الأزرق والأصفر والأخضر على أرضية أرجوانية اللون .

ومن أمثلة هذا النوع من سجاجيد الصلاة العثمانية ^(٥٣) سجادة صلاة يعود تاريخها إلى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) تزدان بمحراب بسيط ذو عقد منكسر يتدلى من قمته مصباح وتوسطه ميدالية أو سرّة كبيرة ، بينما يزدان إطار السجادة بزخارف كتابية تشبه الحروف الكوفية ، ويغلب على زخارف هذه السجادة استخدام اللون الأصفر فوق أرضية حمراء اللون ، وقد أطلق على هذا النوع من سجاجيد الصلاة العثمانية اسم الرسام جيوفانى بلينى ^(٥٤) (لوحة رقم ١٩٠) .

السجاجيد العثمانية فى الفترة من القرن (١٠ - ١٢ هـ / ١٦ - ١٨ م) :

شهدت هذه الفترة عصر جديد من الإزدهار فى مجال صناعة السجاد

(٥٣) من الجدير بالذكر أنه قد وجدت أنواع من سجاجيد الصلاة العثمانية من فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) مرسومة فى أعمال بعض مصورى عصر النهضة الأوربية أمثال جنتيلي وجيوفانى بلينى وكرياشيو .

(٥٤) محفوظة فى متحف الدولة بـرلين ، وتظهر صورتها فى لوحة من عمل جيوفانى بلينى لدوق البندقية «لوريدانو» فى عام ١٥٠٧م ، موضوعة أسفل منضلة ، وهذه اللوحة محفوظة بمتحف الصور الزيتية فى ميونيخ . أصلان أبا (أو قلاى) ، للرجع السابق ص ٢٧٨ ، ٢٧٩ لوحة رقم ٢٢ ملون ، وهناك سجادتان ترجعان إلى فترة القرن (٩ هـ / ١٥م) تتألف زخارفهما من نفس الوحدات الزخرفية يحفظ بهما للمتحف السابق الذكر ، كما يحفظ متحف المتروبوليتان فى نيويورك بواحدة منها وكذلك متحف فيكتوريا والبرت فى لندن راجع : Gantzhorn (V.) op. cit, pl, 691 , 692 .

العثماني وذلك لأسباب سياسية واقتصادية وفنية سبق الإشارة إليها ، واحتلت مدينة عشاق^(٥٥) مركز الصدارة في إنتاج أنواع من السجاد العثماني على جانب كبير من الثراء والتنوع الرخرفي ، تمتاز بمقاساتها الكبيرة ودقة نسجها وروعة تصميماتها وزخارفها وجمال ألوانها .

وقد تطورت سجاجيد عشاق عن مجموعة السجاد التي تسمى سجاجيد هولباين والتي تعتبر مرحلة انتقال بين سجاجيد العصر السلجوقي وسجاجيد العصر العثماني التي انتجت في القرن العاشر الهجري (١٦ م)^(٥٦) .

والملاحظ أن السجاجيد المنسوبة إلى مدينة عشاق ليست كلها نوعاً واحداً بل هي أنواع مختلفة وإن دل أسلوب صناعتها على أنها من فصيلة واحدة^(٥٧) . ويمكن دراسة هذه الأنواع وفقاً لتصميماتها وزخارفها وألوانها على النحو التالي :

سجاجيد عشاق ذات السرة أو البخارية :

ظهر هذا النوع ابتداءً من القرن العاشر الهجري (١٦ م) واستمر حتى القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) ويمتاز بمقاساته الكبيرة إذ يصل طول بعض القطع إلى عشرة أمتار وبذلك يكون هذا النوع من سجاجيد عشاق من أكبر أنواع السجاد العثماني على الإطلاق ، وتتميز سجاجيد هذا النوع من حيث الصناعة بنسجها المحكم وصوفها العالي الجودة ويتراوح عدد العقد فيها ما بين (٩٩) : (٨٠) عقدة في البوصة المربعة^(٥٨) .

ويتألف تصميم هذا النوع من السجاد أما من سرة بيضوية الشكل أو بخارية

(٥٥) مدينة تركية تقع في غرب الأناضول بالقرب من ميناء إزمير وهي تعتبر واحدة من مناطق إنتاج السجاد الرئيسية في العصر العثماني ولا تزال تنتج حتى اليوم كميات من السجاد .

(٥٦) أصلان أبا (أو قطاي) المرجع السابق ص ٢٧٩ .

(٥٧) حسن (زكي محمد) د. فنون الإسلام ص ٤١٩ .

(٥٨) أبو الفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ٣٤ .

فى وسط السجادة وأخرى ناقصة فى أعلى السرة المركزية وأسفلها ومثلها فى الجانبين أو من سرة بيضية الشكل أو بخارية فى وسط السجادة وأرباعها فى الأركان .

ويبدو هذا التصميم وكأنه مقتبس من تصميمات وزخارف السجاجيد الإيرانية فى العصر الصفوى التى كانت تنتج فى تبريز وقاشان واصفهان (٥٩) .

وتحتوى السرر البيضية الشكل وكذلك أنصافها وأرباعها فى الغالب على رسوم فروع نباتية وزخارف عربية مورقة من طراز الرومى ، أما الإطار فمتوسط العرض ومحصور بين شريطين ضيقين . وتشغله رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور .

والوان هذا النوع من السجاد قوية وفى الغالب يستخدم اللون الأحمر القرمزى فى عمل الأرضية فى حين يستخدم اللون الأصفر والأزرق بدرجاته والأخضر والبني فى عمل الزخارف .

والقطع التى وصلتنا من هذا النوع من سجاجيد عشاق قليلة إن لم تكن نادرة ، ومن أمثلتها سجادة (٦٠) من الصوف الملون بدرجات متفاوتة من الأحمر والأزرق والعاجى والأصفر والبني ، تتميز بعقدتها المتماثلة فالسدى من الصوف العاجى اللون واللحمة من الصوف الأحمر ، يرجع تاريخها إلى نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م) وأوائل القرن (١١هـ / ١٧م) .

ورغم الترميمات التى أجريت على هذه السجادة ، خاصة فى المناطق الزرقاء اللون إلا أنها تعد أحد الأمثلة الرائعة لسجاجيد عشاق ذات السرر ، لما يوحى به تصميمها من الامتداد واللاتهائية .

ويوجد فى وسط السجادة سرة كبيرة حمراء يكتنفها أجزاء من سرتين على

(٥٩) راجع حاشية رقم (٤١) فى نفس الفصل .

(٦٠) محفوظة فى مجموعة تيسن - بورنيميزا ، لوجانو ومقاساتها ٥٤ر٥م × ٦١ر٢م انظر كنج (دونالد) الطنافس والنسوجات ، كنوز الفن الإسلامى ص ٢٢٥ لوحة رقم ٢٣٦ ، Gantzhorn (V.) op. Cit, p. 444.

جانبي السجادة بالإضافة إلى أربعة أنصاف أخرى باللون الأزرق الفاتح في أركان السجادة على حين بدت الأرضية بلون أزرق داكن يزينها أزهار لوتس مستوحاة من الفن الصيني (لوحة رقم ١٩١) .

ويتشابه التصميم الزخرفي في السجادة السابقة مع تصميم سجادة أخرى من نفس النوع ^(٦١) ، وإن كانت الأخيرة أصغر في المقاس ، وبها بعض الاختلافات البسيطة في زخرفة الإطار التي تتألف من رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور مرسومة بحرية في حين غلب على الزخارف النباتية التي تزين إطار السجادة الأولى الطابع الزخرفي الناجم على تكرار الوحدة الزخرفية النباتية المتمثلة في زهرة الرمان .

سجاجيد عشاق ذات السرر النجمية :

ظهر هذا النوع من سجاجيد مدينة عشاق في بداية القرن العاشر الهجري (١٦م) ووصل إلى قمة تطوره وجمال ألوانه خلال هذا القرن ، وتوقف إنتاجه تقريباً مع نهاية القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) .

ويتألف تصميم السجادة في هذا النوع من سرر بهيئة نجم ذي ثمانية أطراف ، قد تتبادل على طول مساحة السجادة مع أشكال معينة ، في حين يوجد أنصاف هذه السرر النجمية في الجانبين وأحياناً أنصافها وأرباعها في الأركان ^(٦٢) (لوحة رقم ١٩٢) .

(٦١) محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وعنها انظر :

حسن (زكي محمد) د. فنون الإسلام ص ٤١٩ ، ٤٢٠ .

اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٦٩٢ .

ويوجد من أمثلة هذا النوع من السجاد سجادة في مجموعة فرائز بوسبك (Mannhein) يبلغ مقاسها ٤م x ٢,٥٠م وأخرى في مجموع فرتز ناجل (Stuttgart) انظر :

Gantzhorn (V.) op. cit pl. 445, 446

(٦٢) من الجدير بالذكر أن هذا النوع من سجاجيد عشاق ظهر في لوحات المصورين الأوربيين

ففي لوحة للمصور الإيطالي «باريس بوردون» (١٥٥٣م) باكاديمية البندقية بعنوان

«الصيد يحضر خاتم سان مارك إلى الدوق» نشاهد عرش الدوق موضعاً فوق سجادة فاخرة

من سجاجيد عشاق ذات السرر النجمية ، أصلان آبا (أو قطاي) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

وعادة ما تشغل هذه السرر النجمية برسوم زهور وأوراق نباتية ممتزجة مع عناصر من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومى ، فى حين تزدان مساحة السجادة أيضاً برسوم فروع نباتية دقيقة وأزهار ذات سيقان طويلة قد تكون متكسرة فى بعض الأمثلة ، وفى الغالب يزدان الإطار برسوم فروع نباتية ووريقات شجر وأزهار وأحياناً بعناصر من زخرفة الهياطى .

ويستخدم النسيج عادة فى هذا النوع من سجاجيد عشاق اللون الأحمر فى عمل الأرضية واللون الأزرق الداكن والفاخ والأصفر بدرجاته المختلفة والأخضر فى عمل الزخارف إلى جانب لمسات من اللون البنى الداكن .

ومن أقدم أمثلة هذا النوع من السجاد ثلاث سجاجيد^(٦٣) يوجد على حافتها الشارة الخاصة بأسرة مونتاجو وهى تحمل تاريخ ١٥٨٤م ، ١٥٨٥م ، وتعتبر السجادة المؤرخة بعام ١٥٨٤م مثلاً نادراً للغاية وتشتمل على تكوين يتألف من ثلاثة نجوم تتبادل مع معينين .

ومن أمثلتها أيضاً سجادة تتألف زخارفها من سرتين نجميتى الشكل تتبادلان مع ثلاثة معينات ، فى حين توجد أنصاف هاتين السرتين وأرباعهما فى الجانبين والأركان وكذلك أنصاف المعينات فى الأجناب فقط ، وقوام زخرفة السرر النجمية والمعينات والساحة رسوم زهور ووريقات نباتية عناصر من الزخرفة العربية المورقة^(٦٤) .

سجاجيد عشاق ذات الطيور :

ظهر هذا النوع سجاجيد مدينه عشاق منذ منتصف القرن العاشر الهجرى

(٦٣) مى الآن فى حوزة دوق بكليوش Buccleuch أصلان آبا (لوقطاي) للرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٦٤) محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية شكل ٦٩٤ ، وقام () (Gantzhorn (V.)) بنشر مجموعة كبيرة من سجاجيد عشاق ذات السرر النجمية خاصة تلك الموجودة فى حوزة اصحاب المجموعات الخاصة . راجع اللوحات لرقم :

423 , 424 , 425, 428, 431 , 432 , 442, 443

(١٦م) واستمر ظهوره حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) حين اضمحلت صناعته ولم يعد النساجون يقبلون على إنتاجه .

وعرف هذا النوع من السجاجيد باسم «سجاجيد قوشلى» أو سجاجيد الطيور، وقد أخذ هذا النوع تسميته من الأشكال الزخرفية التى تزين ساحته والتى تتكون من تعبيرات نباتية محوره متماثله من رسوم زهور ووريدات تحصر فيما بينها رسم يبدو وكأنه طير ذو رأسين فى اتجاهين ، أما الإطار هو عريض ويحتوى على زخارف نباتية تتألف من زهور مركبة وأشكال من رسوم السحب الصينية^(٦٥) (لوحة رقم ١٩٣) .

ويغلب على ألوان أرضية هذا النوع من السجاد استخدام الألوان الفاتحة مثل اللون الأبيض والأصفر العاجى ، وإن وصلتنا بعض الأمثلة القليلة ذات أرضية حمراء اللون ، أما الزخارف فقد استخدم فى عملها اللون الأزرق والأحمر والأصفر .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاد سجادة تزدان ساحتها برسوم زهور ووريات معظمها محور عن الطبيعة وتبادل مع شكل تجريدى لرسم يشبه الطير ، أما الإطار فتتألف زخارفه من فروع نباتية وزهور وسحب صينية^(٦٦) .

سجاجيد عشاق تشتمانى :

ظهر هذا النوع من سجاجيد عشاق منذ بداية القرن العاشر الهجرى (١٦م) واستمر إنتاجه حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨م) .

وعرف هذا النوع من السجاجيد باسم «سجاجيد تشتمانى» لاحتواء ساحته على نوع من الزخرفة التجريدية سبق الإشارة إليها تعرف باسم «البرق والكور» أو

(٦٥) ظهرت صور لهذا النوع من سجاجيد مدينة عشاق فى لوحات بعض الرسامين الأوربيين المتأخرين أصلان آبا (أوقطاي) للمرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٦٦) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢٦ (القياس ٢٠×٢٠م) راجع حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ص ٤٢٢ - ٦٢٣ واطلس الفنون الزخرفية ص ٤٨٨ ، وشكل ٦٩٨ .

«السحب والأقمار» أو زخرفة نقش النمر^(٦٧) ، وتظهر هذه الزخرفة بطريقة متكررة وفي صفوف منتظمة تملأ ساحة السجادة ، أما الإطار فعادة ما يشغل بزخارف تتألف من أشباه حروف الكتابة الكوفية . أما الإطار فعادة ما يشغل بزخارف تتألف من أشباه حروف الكتابة الكوفية ، أو رسوم السحب الصينية والزهور والمراوح النخيلية ، وتشابه ألوان هذا النوع من السجاجيد مع النوع المعروف باسم سجاجيد عشاق ذات الطيور مع بعض الاختلافات القليلة .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاجيد سجادة^(٦٨) تزدان ساحتها بالزخرفة التجريدية (تشتمانى) ، أما الإطار فمتوسط العرض وتشغله زخرفة تتألف من أشباه حروف الكتابة الكوفية . واستخدام النساج فى عمل زخارف هذه السجادة اللون الأزرق الفاتح والداكن واللون البنى واللون الأصفر فى حين تجده يستخدم اللون العاجى فى عمل الأرضية .

ومما هو جدير بالذكر ظهور بعض أنواع من سجاجيد مدينه عشاق تجمع فى زخارفها بين طراز السرة وطراز تشتمانى وذلك عند اواخر القرن (١١ هـ / ١٧ م) وبداية القرن (١٢ هـ / ١٨ م) .

وتعتبر أمثلة هذا النوع من السجاجيد العثمانية قليلة بل ونادرة ومن أمثلتها سجادة^(٦٩) ، فى وسط ساحتها سرة أو بخارية تشغلها رسوم نباتية وفروع وزهور وعناصر من الزخرفة العربية المورقة ، وفى كل ركن من أركان الساحة ربع سرة أو بخارية فيها مثل هذه الرسوم ، وفى سائر الساحة نجد الزخرفة التجريدية المعروفة باسم «تشتمانى» وإن كان يلاحظ أن النساج قد اقتصر فيها على رسم قمر

(٦٧) راجع الفصل الأول من الكتاب حاشية رقم ٦٩ .

(٦٨) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ١٥٧٧٧ (القياس ١٩٧×٤٠سم) راجع حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام ص ٤٢٣ واطلس الفنون الزخرفية شكل ٦٩٧ .

(٦٩) محفوظة فى متحف كلية الالار جامعه القاهرة رقم سجل ١٧١٠ (القياس ٢٠×٣٢سم) Hassan (Z.M) Moslem Art in Foud I University Museum (Now ١٧٠م) Cairo University) Cairo 1950 Volum I pl. 86 .

واحد أو كرة واحدة أعلى رسوم السحب ، أما الإطار فهو عريض ويشغله رسم فرع نباتي متموج تخرج منه زهور الرمان في أوضاع مختلفة .

وتتفق هذه السجادة من حيث زخارفها مع السجاد من هذا النوع ، غير أنها تنفرد بخطتها اللونية حيث استخدم النساج اللون الأحمر في عمل الأرضية، بينما مثلت الزخارف النباتية باللون الأزرق والأصفر ، في حين نفذت رسوم السحب والأقمار باللون الأبيض .

ويمكن تأريخ هذه السجادة بفترة نهاية القرن (١١هـ / ١٧م) وبداية القرن (١٢هـ / ١٨م) بناءً على تشابه زخارفها النباتية مع رسوم البلاطات الخزفية العثمانية .

ويحتفظ متحف النسيج والسجاد بمدينة بودابست بسجادة^(٧٠) من هذا النوع (لوحة رقم ١٩٤) تتشابه إلى حد كبير مع السجادة السابقة (سجادة متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة) من حيث التصميم والألوان وإن كانت أصغر قليلاً في المقاس ويرجع تاريخها إلى فترة نهاية القرن (١١هـ / ١٧م) .

سجاجيد عشاق من نوع ترانسلفانيا :

عرف هذا النوع من السجاد العثماني بأسماء أخرى مثل «السجاد الاردلستالي»^(٧١) و«السجاد ذى الصفوف السبعة»^(٧٢) وقد وجد منه أعداد كبيرة في كنائس وأديرة المجر ورومانيا وعلى وجه الخصوص كنائس مدينة كرونستاد بمقاطعة ترانسلفانيا في رومانيا^(٧٣) .

(70) Ferenc (B.) Kora - Oszman Szönyegek Frühosmanische Knüpftteppiche, pl. 16

ويشير بترى إلى احتمال نسج هذا النوع من السجاد في مدينة بورصة أيضاً .

(٧١) كونل (ارنست) الفن الإسلامى ص ١٧٦ .

(72) Reed (S.) Oriental Rugs and Carpets, Germany 1967 p. 29

(٧٣) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ص ١٣ ، ١٤ وقد عُد هذه السجاجيد التي كانت توزع على الأديرة والكنائس في هذه المنطقة من البلقان بحوالى ألفى سجادة .

وهناك العديد من النظريات التي تقدم لنا تفسيراً للأسباب التي أدت إلى وجود مثل هذه الأعداد الكبيرة لهذا النوع المميز من السجاد العثماني في هذه المنطقة بالتحديد .

ويشير (ريد - Reed (S.) في هذا الصدد بقوله «تبدو أكثر هذه النظريات منطقية تلك التي تعتبر هذه السجاجيد بمثابة منح أو هدايا كانت تقدم من قبل الحكام العسكريين الأتراك بمنطقة ترانسلفانيا تعبيراً عن الصداقة والود من أجل تحقيق الأغراض السياسية للأتراك العثمانيين في منطقة البلقان» .

ويضيف «وإن كانت هناك نظرية أخرى مقبولة ترى أن هذا النوع من السجاد كان يجلب إلى منطقة شمال البلقان بواسطة تجار هذه المناطق أنفسهم حيث كان أغلبهم يحرصون على حمل هذا السجاد أثناء عودتهم من رحلاتهم التجارية في آسيا الصغرى لتقديمه كهبة للأديرة والكنائس ليفرش على المذابح^(٧٤) شكرًا وامتنانًا للرب الذي حفظهم في رحلاتهم التجارية والتي عادة ماتكون محفوفة بالمخاطر»^(٧٥) ومن ناحية أخرى يعتقد بعض علماء الآثار أن هذا النوع من السجاد كان يضع خصيصاً للتصدير إلى منطقة شمالى البلقان^(٧٦) .

وكغيرها من أنواع السجاجيد العثمانية نجد سجاجيد ترانسلفانيا مصورة في اللوحات الأوربية المرسومة بين سنتي ١٥٢٠ - ١٧٠٠ م^(٧٧) .

ويختلف مؤرخو الفنون الإسلامية في تحديد مكان صناعة هذه السجاجيد فنسبها بعضهم إلى منطقة عشاق لما يظهر في بعض تصميماتها وزخارفها من توافق مع سجاجيد تلك المنطقة ، بينما يعتقد آخرون أنها كانت تسج في جهات

(٧٤) يلاحظ أن معظم سجاجيد عشاق من طراز ترانسلفانيا وجدت في حالة جيدة من الحفظ ويرجع السبب الأساسى في ذلك إلى طبيعة استخدامها حيث كانت تستخدم فقط في تغطية المذابح في الكنائس .

(٧٥) Reed (S.) op. cit, pp. 29, 30

(٧٦) حسن (زكى محمد) د. فنون الإسلام ص ٤٢٤ .

(٧٧) ورد في إحدى هذه اللوحات رسم لسجادة من نوع ترانسلفانيا مسجل عليها تاريخ إهدائها إلى إحدى كنائس إقليم ترانسلفانيا .

قونية أولادق لمئاته نسجها وكثافته ، وقد انقطعت صناعة هذا النوع منذ منتصف القرن (١٢ هـ / ١٨ م) (٧٨) .

ونحن نميل إلى الأخذ بالرأى الذى ينسبها إلى منطقة عشاق لأسباب كثيرة سوف نوردها عند تناولنا بالدراسة لأمثلة منها .

وتتألف زخارف ساحة السجادة فى هذا النوع من تصميمين أساسيين وهما :-

التصميم الأول : ويتكون من محرابين متقابلين يتوسطهما سرّة أو بخارية ، قد تستبدل فى بعض الأحيان برسم مشكّاتين فى وضع معاكس ، أو برسم إبريق مقلوب أو برسم زخرفة الجعران .

التصميم الثانى : ويتكون من رسم محراب واحد مدبب مفصص الشكل (٧٩) له خابصرتان ولا يرتكز على أعمدة ، تزدان كوشاته بزخارف عربية مورقه (اراييسك) يبدو فى مظهرها الشئ الكثير من الجمود والجفاف ، وقد يتدلى من مفتاح العقد فى بعض الأمثلة باقة من الزهور موضوعة فى إبريق مقلوب أو مشكاة ذات بدن كروى وقاعدة مرتفعة .

وعادة ما تشغل المنطقة أسفل المحراب برسوم نباتية تتألف من وريقات نباتية ومراوح نخيلية وزهور محورة عن الطبيعة

أما الإطار فيزدان فى أغلب الأمثلة بوحدة زخرفية تتألف من مروحة نخيلية يتفرع من جانبيها شكل جناحين ، ينتهى كل منهما بفرعين مزهرين ، والوحدة فى مجموعها لها شكل جعران بساقين طويلين وبين كل وحدة وأخرى وردة زخرفية ويشير الدكتور مصطفى (محمد) إلى زخارف هذا الإطار

(٧٨) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٣ ، ١٤ .

(٧٩) عن استخدام العقد المفصص فى زخرفة التحف التطبيقية العثمانية راجع خليفه (ربيع حامد) د. العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية ص ٦٥ - ٧٥ .

بقوله «ننا نستطيع أن نجد أصل هذا الشريط في سجادة تركية من نوع ذات الطيور ترجع إلى القرن (١٠ هـ / ١٦ م) محفوظة في متحف الفن الإسلامى بالقاهرة^(٨٠) . وبإطارها شريط عريض عليه وحدات من سحابة صينية حورت معالمها ورسمت بطريقة زخرفية . وبين كل وحدة وأخرى وردة زخرفية ، وقد تناول الفنان في منتصف القرن (١١ هـ / ١٧ م) هذه السحابة الصينية بالتحوير وجعل من رأسها مروحة نخيلية تشبه بدن الجعران ، ثم جعل من جناحي السحابة ساقين لهذا الجعران زخرفهما بفروع نباتية مزهرة من السنبل البرى^(٨١) .

والواقع أن كثيراً من تصميمات سجاجيد ترانسلفانيا وكذلك عناصرها الزخرفية تذكرنا بالتصميمات الزخارف المستخدمة في بعض أنواع السجاد المؤكد نسبتها إلى مدينة عشاق وخاصة من نوع عشاق ذات السرة أو البخارية أو من نوع عشاق ذات الطيور مما يقوى رأى القائل بنسبة هذا النوع من السجاد إلى منطقة عشاق .

ومن أمثلة سجاجيد ترانسلفانيا التى تتبع زخارفها التصميم الأول سجادة^(٨٢) ترجع إلى القرن (١١ هـ / ١٧ م) - تزدان ساحتها برسم محرابين متقابلين يتوسطهما سرة أو بخارية بداخلها وريدة كبيرة ذات أربعة بتلات يوجد فى أعلاها وأسفلها شكل زخرفى يشبه الجعران ، ويزين بقية الساحة رسوم زهور ووريدات محورة ، فى حين شغلت كوشات عقدى محرابى السجادة بسره صغيره يحيط بها أوراق نباتية مسننه وزهور أما الإطار فتألف زخارفه من مربعات لها إطار مسنن وبداخل كل منها وريده رباعية البتلات ومن أمثله سجاجيد

(٨٠) رقم السجل ١٥٨٢٦ .

(٨١) مصطفى (محمد) د . المرجع السابق ص ص ٢٥ ، ٢٦ .

(٨٢) Reed (S.) op. Cit, pl. 21 ويحتفظ متحف النسيج والسجاد بمدينة بودابست بسجادة من هذا النوع وإن استبدل النسيج عنصر السره أو البخارية برسم مجموعة من الزهور مرتبه بهيئة تشبه السره أو البخارية ، وأيضاً سجاجيد استبدل فيهما النسيج عنصر السرة أو البخارية برسم إيريقين أو مشكاتين راجع اللوحات رقم ٧ ، ٤ ، ١٢ من الغلاف Ferenc (B.) op. cit, pl. 4, 7, 12 .

ترانسلفانيا التي تتبع زخارفها التصميم الثاني سجادة^(٨٣) ترجع إلى القرن (١١ هـ / ١٧ م) تزدان ساحتها بمحراب واحد مدبب مفصص الشكل شغلت كوشاته بزخارف عربية مورقة (اريسك) وكذلك الحاشية التي تعلوه ، ويتدلى من مفتاح العقد منشأة ذات بدن كروي وقاعدة مرتفعة . ويزين بقية الساحة رسوم نباتية محورة عن الطبيعة تتألف من أوراق وزهور وبراعم .

أما الإطار فتتألف زخارفه من بحور أو مناطق نجمية الشكل تزدان بوحدة زخرفية بهيئة الجعران ، وبين كل وحدة وأخرى وردة زخرفية ، واستخدم النساج اللون الأزرق والأحمر والأصفر في عمل زخارف هذه السجادة .

ويلاحظ تشابه السجادة السابقة من حيث التصميم والعناصر الزخرفية مع سجادة أخرى محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٨٤) (لوحة رقم ١٩٥) .

ومن الأمثلة النادرة لسجاجيد عشاق من نوع ترانسلفانيا سجادة^(٨٥) يرجع تاريخها إلى فترة القرن (١١ هـ / ١٧ م) تزدان ساحتها بعقد مفصص يتدلى من مفتاحه إبريق مقلوب بينما شغلت بقية الساحة برسوم زهور ووريدات وأشكال محورة بهيئة الجعران وأخرى بهيئة الطيور (لوحة رقم ١٩٦) .

سجاجيد عشاق للصلاة :

تعتبر سجاجيد الصلاة المنسوبة إلى عشاق نادرة ، وهي بصفة عامة سجاجيد صغيرة الحجم تميل إلى الشكل المربع ، ورغم أسلوب نسجها الخشن إلا أنها تتميز بإحكام نسجها إذ يبلغ عدد العقد في البوصة المربعة حوالي (٨٠) عقدة . وتمتاز سجاجيد عشاق للصلاة بكبر حجم عناصرها الزخرفية وباحتواء

(٨٣) محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة رقم السجل ١٧٠٨ القياس ١٧٠ × ١٧٠ م ×
Hassan (Z.M) op. cit, pl. 91

(٨٤) حسن (زكي محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية شكل ٧٠٨ .

(٨٥) رقم سجل 14911 القياس ١٧٩ × ١٧٩ م ، Ferenc (B.) op. cit, pl. 24

ساحتها على رسم محراب بهيئة عقد مفصص ثلاثى الفصوص ، تزدان كوشاته بزخارف نباتية محورة بها بعض الجفاف ، ويتدلى من مفتاح هذا العقد شريط مشئى بهيئة السحب الصينية يشغل النصف الأعلى من ساحة السجادة ، فى حين يزدان النصف السفلى بشريط كبير من رسوم السحب الصينية ينثنى ويضيق فى أدناه مكوناً شكلاً هندسياً يشبه عنصر الشرافة للمستوحى من الورقة النباتية الخماسية الفصوص ، وعادة ما يشغل هذا الشكل برسم زهرة كبيرة (زهرة الرمان) او برسم محور لزخرفة الجعران .

أما الإطار فيتكون فى الغالب من شريطين ضيقين يحتويان على رسوم زهور وأوراق نباتية محورة . ويغلب على زخارف هذا النوع من السجاد استخدام اللون الأزرق الداكن والأحمر والبني ولمسات من اللون الأبيض .

والمشهور من سجاجيد عشاق للصلاة من هذا النوع ثلاث سجاجيد الأولى^(٨٦) فى متحف الدولة ببرلين (لوحة رقم ١٩٧) . والثانية^(٨٧) فى مجموعة المرحوم الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة ، والثالثة^(٨٨) فى مجموعة (كيير - Keir) ، وهناك نوع آخر من سجاجيد عشاق للصلاة يتميز باشتمال السجادة على محرابين وسرة فى الوسط مثل سجاجيد عشاق الكبيرة المزينة بسرة ، فى حين يزدان الإطار برسوم السحب الصينية التى تعتبر من مميزات سجاجيد عشاق وهذا النوع من سجاجيد الصلاة ظهر فى اللوحات الفنية الأوربية فى الفترة بين سنتى ١٥١٩ - ١٦٢٥ م .

سجاجيد السراى :

ظهر فى منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) نوع آخر من السجاجيد العثمانية عرف باسم «سجاجيد السراى» أو «سجاجيد القصر» ، وظل هذا النوع

(86) Gantz horn (V.), op. cit, pl. 697

(٨٧) حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام شكل ٢٤٥ .

(88) Gantz horn (V.), op. cit, pl 696

يتمتع حتى أواخر القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

ويختلف هذا النوع عن السجاجيد الأناضولية التقاليد اختلافاً تاماً سواء من حيث الزخارف أو طريقة الصناعة والمواد الخام أو الألوان ، فقد كانت زخارفه تتألف فى معظمها من الأزهار الطبيعية مثل زهرة القرنفل وزهرة الرمان وزهرة الخزامى وزهرة شقائق النعمان (التوليب) وغيرها ، وشغلت المساحات التى بين الأزهار بأوراق كبيرة مقوسة ومستتة الحواف (أوراق الساز) وذلك فى تكوينات تسير الطراز العثمانى التقليدى الذى ساد معظم الفنون التطبيقية العثمانية فى فترة النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى (١٦م) وفترة النصف الأول من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) .

واستخدم النساجون فى عمل هذه السجاجيد الفاخرة العقدة الفارسية بخلاف ما هو متبع فى عمل معظم أنواع السجاجيد العثمانية حيث استخدم فيها العقدة التركية المعروفة باسم عقدة جورديز ، كما استخدموا خيوط الحرير وفى بعض الأحيان أسلاك من الذهب أو الفضة . واستعمل فى هذه السجاجيد الألوان الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالى والبنى والأسود والأبيض .

ومنذ منتصف القرن العاشر الهجرى (١٦م) أخذت المصانع فى مدينة استانبول تنتج هذا النوع من السجاجيد العثمانية الفاخرة ، وكان شكل المحراب وخطوطه الرئيسية هو أساس التصميم الزخرفى ، أما ساحة السجادة فغالباً ما كانت تترك بدون زخرفة أو كانت تزدان برسوم الأزهار والأوراق النباتية (٨٩) .

وعند نهاية القرن العاشر الهجرى (١٧م) بدأت تظهر سجاجيد صلاة صغيرة من نوع سجاجيد السراى تزينها محاريب ذات عقود مفصصة إما فردية أو

(٨٩) أصلان لها (أو قلاى) المرجع السابق ص ٢٨١ ويلاحظ أن سجاجيد السراى تأثرت كثيراً فى أسلوب صناعتها وموادها الخام واللوانها بالسجاجيد المملوكية والسجاجيد الصفوية ، كما وضع التأثير الصفوى بجلاء فى تصميمات سجاجيد السراى من نوع سجاجيد الصلاة .

ثلاثية تركز على أعمدة مزدوجة ذات كيان معمارى ، يتدلى من مفتاح عقدها الأساسى أو الاوسط مشكاوات بهيئة أشكال المشكاوات الخزفية العثمانية، وفى بعض الأمثلة زينت ساحة السجادة بعنصر السرة أو البخارية .

وابتداءً من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م) وماتلاه ظهرت كميات كبيرة من سجاجيد عرفت باسم «سجاجيد الصف» وكانت تصميماتها الزخرفية محاكية لتصميمات سجاجيد السراى ، مع تنوع أكبر فى التصميمات الزخرفية^(٩٠).

وقبل أن نتناول بعض الأمثلة من السجاجيد العثمانية من نوع سجاجيد السراى يجب الإشارة إلى القضية المتعلقة بتحديد موطن صناعة هذا النوع من السجاد .

فقد اختلفت آراء العلماء والباحثين حول تحديد هذا الموطن ، فقد نسب مجموعة من العلماء هذا النوع من السجاجيد إلى دمشق فى القرنين العاشر والحادى عشر الهجريين (١٦ - ١٧م) بناءً على تشابه الزخارف التى تسودها وتلك التى نعرفها على الخزف والبلاطات الخزفية المنسوبة إلى دمشق فى هذه الفترة ، لكن هذه النظرية يصبح ليس لها أساس من الصحة بعد أن تأكد أن الخزف المنسوب إلى دمشق كان ينتج فى مدينة ازنيق (أى داخل الدولة العثمانية) ، كما أنه ليس هناك أى حادثة تفيد بأن هذا السجاد كان يصنع فى سوريا^(٩١) .

كما يرى بعض العلماء حديثاً أن سجاجيد السراى قد صنعت فى القاهرة بالتعاون مع استانبول التى كانت تمد القاهرة بالتصميمات الزخرفية ، وأن هناك

(٩٠) أصلان آيا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٨١ ومن أهم امثلتها مجموعة السجاجيد التى عثر عليها فى مسجد السلطان سليم الثانى بمدينة ادرنه ويشاهد فيها عنصر الخراب والسره والمشكاه .

(٩١) خليفه (ربيع حامد) د. فنون القاهرة فى العهد العثمانى ص ١٣٤ حاشيه رقم (١) .

وثائق تشير إلى استدعاء عدد من صناع القاهرة لدار السلطنة عام ١٦٨٥ م (٩٢)

والجدير بالذكر أنه قد سبق وأن ناقشنا هذه القضية عند تعرضنا بالدراسة للسجاد القاهري في العهد العثماني (٩٣) ، وبصفة خاصة القسم الثاني منه والذي تظهر في أمثله الزخارف العثمانية النباتية المحاكية للطبيعة بأسلوب سجاجيد السراي ، وأوضحنا أن هذا الجدل الذي يثيره بعض العلماء حول تحديد الأماكن التي صنع فيه هذا النوع من السجاد يجب أن تسبقه الإشارة إلى بعض الاعتبارات الهامة هي :

أولاً : رحيل بعض صناع القاهرة للعمل باستانبول وعشاق وغيرها من مراكز الصناعة في الدولة العثمانية ليس فقط في عهد السلطان سليم الأول ولكن في فترات لاحقه .

ثانياً : حضور بعض الصناع الأتراك إلى القاهرة للعمل في بعض مناسج السجاد القاهرية بالإضافة إلى تزويد هذه المناسج بالتصميمات الزخرفية .

ثالثاً : ضرورة إيفاء القاهرة لحاجات البلاط العثماني من السجاجيد إذ أن مصر كانت ولاية تتبع الدولة العثمانية .

وعلى ذلك يصبح هناك صعوبة شديدة في تحديد ونسبة نوع معين من أنواع سجاجيد السراي إلى مراكز محدد ، والراجع أن يكون هذا النوع من السجاد كان يصنع في المراكز الفنية الثلاث استانبول وبورصة والقاهرة وفقاً لحاجة ومتطلبات البلاط العثماني .

وتحتفظ بعض المتاحف العالمية والتركية بأمثلة من سجاجيد السراي العثمانية

(٩٢) سافر بالفعل في عهد السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ - ١٥٩٥) أحد عشر صناعاً قاهرياً إلى استانبول وأخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف للصبرغ . راجع فهمي (عبدالرحمن) د . السجاد ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها ص ٥٨٥ ، خليفة (ربيع حامد) د . فنون القاهرة العهد العثماني ص ١٢٦ .

(٩٣) خليفة (ربيع حامد) د . فنون القاهرة في العهد العثماني ص ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

بعضها يرجع إلى العقود الأخيرة من القرن (١٠هـ / ١٦م) والبعض الآخر يرجع إلى فترة النصف الأول من القرن (١١هـ / ١٧م) .

فيحفظ متحف المتروبوليتان في نيويورك بسجادتين من هذا النوع إحداهما سجادة صلاة من الحرير مصنوعة بطريقة عقدة جورديز تزدان ساحتها بثلاثة عقود مدية ترتكز على أعمدة مزدوجة ذات بدن وكيان معماري ، شغلت كوشاتها بزخرفة عربية مورقة - ويتدلى من العقد الأوسط مشكاة مزينة بالزخارف النباتية ، كما يلاحظ في زخارف هذه السجادة وجود رسوم لعمائر بهيئة قباب أعلى عقود المحراب ، ووجود حزم من أزهار القرنفل وشقائق النعمان (التوليب) في الجزء السفلي المحصور بين قواعد الأعمدة ، أما الإطار فيزدان بزخارف نباتية تتألف من أزهار وأوراق مستننة الحواف بهيئة تشبه شكل الجعران (٩٤) .

ويحتفظ متحف الفن والصناعة بمدينة فيينا بسجادة من هذا النوع (٩٥) تتميز باحتواء ساحة محرابها بأكملها على زخارف نباتية تتألف من زهر الرمان وكف السبع والأوراق النباتية الكبيرة المستننة الحواف (الساو) ، وتتميز أيضا بهدوء ألوانها .

ويوجد في متحف سنسنتي للفن سجادة فريدة من نوع سجاجيد السراي (٩٦) تمتاز بمحرابها المفصص الذي تزدان كوشاته بزخارف نباتية على أرضية سوداء اللون ، وبوجود ما يشبه الخراطيش أو البحور في القسم العلوي من ساحتها .

كما يحتفظ متحف طوبقاني سراي بسجادة من نوع سجاجيد السراي (٩٧)

(٩٤) خليفه (ربيع حامد) د. فنون القاهرة في العهد العثماني ص ١٣٤ ، القياس (٦٨رام x ١٧رام) Dury (C.J) op. cit, p. 182

(٩٥) القياس (٨٣رام x ١٧رام) Gantzhorn (V.), op. cit, pl. 684

(٩٦) القياس (٦٨رام x ٣٢رام) اهديت للمتحف من السيد ريتشارد ماركيان Ibid, pl.

(٩٧) القياس (٩٠رام x ٤٠رام) Ibid, pl. 686

(لوحة رقم ١٩٨) مصدرها تربة السلطان سليم الثانى تتميز باشتمال ساحة محرابها على عنصر السره أو البخارية ، ويغلبه اللون الأحمر على زخارفها، وتعود أغلب الأمثلة السابقة إلى فترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) .

أما عن أمثلة سجاجيد السراى التى ترجع إلى فترة بداية القرن ١١هـ / ١٧م) فتتمثل فى سجادة محفوظة فى متحف الفنون التركية والإسلامية بمدينة استانبول^(٩٧) أهديت إلى مسجد السلطان أحمد الأول وهى مثل واضح لهذا النوع من السجاد من صناعة مدينة استانبول ، وتتميز بساحة محرابها الخضراء اللون .

وتوجد سجادة أخرى مماثلة للسجادة السابقة وإن كانت فى حالة من الحفظ أفضل منها محفوظة فى القسم الإسلامى بمتحف الدولة بيرلين وهى تعطى فكرة أدق عن الأسلوب والمظهر الأصلى لهذا النوع من السجاد ، ونجد فى خرطوشتين مربعتين بالحافة العليا للسجادة تسجيلاً لتاريخها (١٦١٠م)^(٩٨)

ويحتفظ متحف قصر المنيل بمدينة القاهرة بسجادة صلاة من نوع سجاجيد السراى يرجع تاريخها إلى فترة القرن (١١هـ / ١٧م)^(٩٩) تزدان مساحتها بمحراب يتخذ عقده الشكل المدبب وله خاصرتان بارزتان إلى داخل المحراب ، يتدلى من قمته مشكاة أو إناء للزهور وتزدان كوشاته برسوم نباتية تتألف من أفرع وأوراق وأزهار يتخللها بعض رسوم الكائنات الحية مثل رسوم طائر البيغاء والحمام وحيوان الغزال نفذت على أرضية من أسلاك الفضة المذهبة ، ويلاحظ أن الفنان أخفى هذا الرسوم وسط الزخارف النباتية بحيث لا يستطيع المشاهد أن يتبينها بسهولة .

وتزدان ساحة المحراب بأكملها بتعبيرات من زخرفة السحب الصينيه

(٩٧) أصلان آيا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨١ .

(٩٨) المرجع نفسه لوحة رقم ٢٣ ملون .

(٩٩) أبو الفتح (كوثر) د. المرجع السابق لوحة رقم ١٢٣ رقم السجل ١٤٧ .

(الهياطى) ورسوم زهر الرمان .

ويوجد أعلى قمة عقد محراب هذه السجادة خرطوش مستطيل الشكل
يحتوى على كتابة يقرأ منها «الله أكبر كبيراً» .

ولهذه السجادة إطار عريض يزدان بثلاثة أشرطة زخرفية أوسطها أكبرها
يحتوى القسم العلوى منه على كتابات داخل بحور أو خراطيش تتضمن آية
الكرسى مسبوقة بكلمة يا حافظ ومتتية بكلمة يا ستار ، وهذه الكتابة منفذة عن
طريق نسجها بأسلاك الفضة المذهب ، كما يوجد فى أركان الإطار العلوية كتابة
بالخط الكوفى الهندسى داخل منطقة دائرية (١٠٠) .

أما القسم السفلى من هذا الشريط فيحتوى على زخارف نباتية متكررة
ومتشابكة يتخللها تعبيرات من زخرفة الهياطى والرومى منفذة بواسطة الخيوط
الحريرية .

سجاجيد برجامة :

ينسب هذا النوع من السجاجيد العثمانية إلى مدينة برجامة وهى مدينة تركية
تقع فى غرب الأناضول ، وتبعد حوالى ثلاثين ميلاً من شاطئ البحر الأبيض
المتوسط .

وترجع أصول سجاجيد هذه المنطقة إلى أصول بدوية أو شبه بدوية ، وكثافة
العقد فى البوصة المربعة منخفضة قليلاً إذ تتراوح ما بين (٨٠ : ٣٣) عقدة .

ويستعمل فى نسج سجاجيد برجامة الصوف ، وغالباً ما تكون خيوط

(١٠٠) من الراجع أن هذه السجادة كانت تستخدم للتعليق نظراً لاشتغال زخارفها على بعض
الآيات القرآنية ، وهى تذكرنا إلى حد كبير بسجاجيد الصلاة الإيرانية الصفوية التى كانت
تصنع فى تبريز وتمتاز بزخارفها الكتابية المتمثلة فى بعض الآيات القرآنية والعبارات الدعائية
بخط النستعليق والكوفى الهندسى ، واستخدم خيوط الذهب والفضة . راجع حسن
(زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية شكل ٦٦٢ .

اللحمة حمراء اللون ويتراوح عددها ما بين ثلاثة إلى أربعة خيوط بين صفوف العقد ، ويمكن من خلال هذه الخاصية التعرف على سجاجيد برجامة ، وذلك إذا نظرنا إلى خلف السجادة فيمكننا رؤية هذه الخيوط الحمراء بوضوح^(١٠١) .

وتصميمات سجاجيد برجامة ذات صلة وثيقة بتصميمات بعض أنواع السجاجيد العثمانية المعروفة بأسماء أخرى مثل سجاجيد هولباين وسجاجيد ترانسلفانيا ، وهي سجاجيد يغلب على تصميماتها بصفة عامة الروح الهندسية^(١٠٢) ، كما أنها لها صلة ببعض أنواع السجاد التي تنتج في بعض مناطق القوقاز وخاصة منطقة قازقستان .

ويغلب على تصميمات سجاجيد برجامة استخدام التعبيرات الهندسية وتعبيرات أخرى شديدة التحوير لتتواءم مع التعبيرات الهندسية .

وفي أحيان كثيرة نجد النساج يستخدم اللون الأحمر في عمل أرضية السجادة في حين يستخدم الألوان الأزرق والأبيض والبرتقالي في تلوين وتحديد العناصر الزخرفية^(١٠٣) .

ويمكن تقسيم سجاجيد برجامة إلى ثلاثة أنواع هي :

سجاجيد برجامة للتعليق :

وتمتاز بأنها ذات مقاسات صغيرة وأغلبها قريب من الشكل المربع ، وألوانها محددة وهادئة ، ويغلب على زخارفها استخدام العناصر الهندسية في الساحة وأشباه الحروف الكوفية في الإطار .

(101) Formenton (F.) op. cit, p. 90

ويذكر حسن (زكي محمد) د. فنون الاسلام ص ٤٢٩ عن أصل سجاجيد برجامة بقوله «وأكبر الظن أن هذه الطنافس كانت تجلب إلى أسواق برغمة وقونية ، ولكنها من صناعة القبائل البدوية شمالي الأناضول .

(١٠٢) أصلان آبا (اوقطاي) ، المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(١٠٣) ابوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ٧٧ .

ويتألف التصميم الأساسى لسجاجيد برجامة من هذا النوع من مشمن كبير فى وسط ساحة السجادة يحيط به أربعة مشمنات أصغر حجماً ، وقد يستبدل المشمن الكبير والمشمنات الصغيرة ، فى بعض الأحيان بشكل المستطيل . وعادة ما تشغل هذه الوحدات الهندسية بزخارف نباتية محورة وأشكال نجمية ودوائر صغيرة .

ومن أمثلة هذا النوع من السجاجيد سجادة^(١٠٤) ترجع إلى القرن (١١ هـ / ١٧ م) استخدم النسيج فى عمل زخارفها اللون الأزرق والأخضر والأصفر وذلك على أرضية حمراء اللون (لوحة رقم ١٩٩) .

وسجادة^(١٠٥) قسمت ساحتها إلى منطقتين مستطيلتين تضم كل منهما شكلاً هندسياً سداسى الأضلاع يحتوى على شكل هندسى متعدد الأضلاع بوسطه زخرفة تشبه حروف الكتابة الكوفية ، وإطار هذه السجادة غنى بالرسوم الهندسية، ويسود زخارف هذه السجادة اللون الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر والعاجى والبرتقالى .

سجاجيد برجامة للصلاة :

استخدم فى صناعة هذا النوع من سجاجيد برجامة الصوف الجيد ، وتميزت بطول وبرتها ويتراوح عدد العقد فى البوصة المربعة ما بين (٦٠ : ٥٤) عقده ، ومن أمثلتها سجادة ترجع إلى القرن (١٢ هـ / ١٨ م)^(١٠٦) تزدان ساحتها برسم محرابين متعاكسين بينهما مربع يحتوى على مشمن بداخله وريدة، فى حين شغلت بقية الساحة برسوم وريدات نجمية الشكل ، ويغلب على زخارف إطار هذه السجادة الروح الهندسية .

(١٠٤) محفوظة فى متحف الفنون التركيه والإسلامية بمدينة استانبول رقم سجل 329

وعنها راجع Gantzhorn (V.) op. cit, pl. 498

(١٠٥) محفوظة فى متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة رقم سجل ١٧٦٧ القياس ٦٠رام

x ٩٦م وعنها راجع Hassan (Z.M) op. cit, pl. 88

(١٠٦) حسن (زكى محمد) د. فنون الاسلام شكل ٣٥٧ .

سجاجيد برجامة للعرائس (١٠٧) :

وتتميز بوبرتها الناعمة اللامعة ودقة نسجها ، ويبلغ عدد العقد في البوصة المربعة حوالي ٨٠ عقدة ، كما تتميز بألوانها المبهجة الناتجة عن سيطرة اللون الأحمر الزاهى مع اللون الأزرق على ساحة السجادة فى حين أضفى استخدام اللون الأبيض مزيداً من الإشراق على شكل السجادة (١٠٨) .

ومن أمثلتها سجادة تزدان ساحتها بمستطيل كبير بداخله مستطيل آخر أصغر حجماً فى ضلعيه القصيرين محراب صغير ، وتحتوى ساحة المستطيل الكبير على زخرفة هندسية متكررة خطافية الشكل ، فى حين يحتوى المستطيل الصغير على زخارف هندسية متكررة نجمية الشكل ، وللسجادة إطاران خارجى يزدان بوريقات نباتية محورة متكررة وداخلى يزدان بوريدات متكررة .

سجاجيد جوردينز (١٠٩) :

يذكر أصلان آبا « أنه عند نهاية القرن ١٧ م ومطلع القرن ١٨ م ازداد تنوع وثناء سجاجيد الصلاة العثمانية ، وكان فى طليعة إنتاج هذه اللحظة ما كان يصنع فى جوردينز » .

ويضيف قائلاً ، « وتكاد تكون سجاجيد جوردينز هى وحدها من بين

(١٠٧) اطلق هذا الاسم على هذا النوع من السجاد لأن كل فتاة تركية صغيرة كانت تقوم بنسج سجادة بعناية فائقة لتصبح ملائمة لتقديمها إلى زوجها فى بداية حياتهما لتكون رمزاً للارتباط الامرى الدائم .

(١٠٨) أبوالفتوح (كوثر) د. للمرجع السابق ص. ٧٧ ، ٧٨ .

(١٠٩) جوردينز أو جورديس أو كوردوس مدينة تركية تقع فى غرب الأناضول ، وتبعد حوالى ستين ميلا شمالي شرق ميناء ازمير ، وهى بلدة جورديوم القديمة فى مقاطعة افروجه ، وسميت بهذه الاسم نسبة إلى ملكها Gordius أول ملوك الفروجيين ومؤسس مدينة جورديوم ، وقديماً كانت تتبع اليونان ، وهى تعتبر من أهم مراكز إنتاج السجاد فى آسيا الصغير واستمد من اسمها اسم العقدة التركية المعروفة بعقدة جوردينز وهى عقدة تتميز بالقوة والمتانة .

سجاجيد الصلاة التي تقترب وتشابه في أسلوبها من أسلوب سجاجيد السراى العثمانية، وقد يدعونا هذا إلى القول بأنها أنتجت في رحاب وتحت رعاية متجى سجاجيد السراى، والحقيقة أنها امتازت بغناها وتنوع تصميماتها،^(١١٠).

وليس هناك شك في أن سجاجيد جورديز تعتبر صفوة التصنيع التركى فى هذه الفترة، وتأتى فى صدارة أنواع سجاجيد الصلاة العثمانية، وتتميز سجاجيد جورديز بصفة عامة بصغر المساحة، واستخدام القطن فى عمل السداة واللحمة، وذلك بواقع خيطين من خيوط اللحمة بين كل صف من العقد والصف الذى يليه، أما الوبرة فهى من الصوف وعادة مايكون الصوف المستخدم من نوعية جيدة، وفى بعض الأمثلة استخدم القطن فى عمل العقد، وأحيانا القطن مع الحرير، وفى بعض الأنواع النادرة من سجاجيد جورديز تكون السجادة كلها من الحرير^(١١١).

وتتميز سجاجيد جورديز بكثافة العقد إذ يتراوح عددها ما بين ١٣٠ : ٦٥ عقدة فى البوصة المربعة إذ يلاحظ أنها تصل فى بعض الأنواع الحريرية منها إلى ١٣٠ عقدة فى البوصة المربعة.

وتتميز ساحة محاريب المجموعة المبكرة منها بلونها الأزرق الداكن أو الأصفر الباهت أو الأحمر أو الأخضر، أما السجاجيد ذات الساحة البيضاء فهى نادرة جداً^(١١٢)، كما تتميز ساحة محاريب المجموعة الثانية منها باستخدام اللون الأحمر، وأهم ما يلفت النظر فى ألوان سجاجيد جورديز توافقها وانسجامها وخاصة عندها يستخدم النسيج اللون الأحمر مع الألوان الأخضر والأصفر والبني الفاتح أو اللون الأزرق مع الألوان الأصفر بدرجاته المختلفة والأحمر والبني الفاتح^(١١٣).

(١١٠) أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

(111) Formenton (F.) op. cit, p. 93 .

(١١٢) أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

(113) Formenton (F.) op. cit, p. 93 .

ومن أهم أنواع سجاجيد جورديز :

سجاجيد جورديز للصلاة : أنتجت جورديز نوعين من سجاجيد الصلاة فردية وأخرى جماعية (سجاجيد الصف) ، وأهم ما يميز سجاجيد جورديز للصلاة أشكال المحاريب ، ويلاحظ أن عقد المحراب كان يرسم على شكل مثلث متساوي الساقين ، يغلب أن تكون زاويته حادة ، وبصفة عامة يمتاز المحراب في سجاجيد جورديز عن أنواع المحاريب في سجاجيد الصلاة الأخرى بصغر مساحته وضيقه .

ويوجد أحياناً في بعض سجاجيد جوريز للصلاة شريطان لا يتصلان بالعقد على جانبي المحراب أشبه بالأعمدة أو الشموع الضخمة التي كانت توضع إلى جانبي المحراب في بعض المساجد .

أما بالنسبة للمحراب فتترك خالية من الزخارف أحياناً أو تزخرف حوافها بوحدات من البراعم أو الزهرات الصغيرة المتماثلة ، قد تكون في أوضاع مائلة ويسمى هذا النوع جورديز شبكلى .

وعندما ترسم هذه البراعم أو الزهرات الصغيرة في هيئة صفوف متوازية فتبدو وكأنها طيور صغيرة تسمى السجادة جورديز شبكلى سنيكلى^(١١٤) .

وقد يشغل عقد المحراب أو وسط الساحة في بعض الأمثلة من سجاجيد جورديز بأشكال أباريق أو حزم نباتية أو باقات زهور .

ومن خصائص سجاجيد جورديز للصلاة وجود حشوتين مستطيلتين أفقيتين تحدان ساحة المحراب من أعلى ومن أسفل على هيئة شريطين تتألف زخارفهما من عناصر متماثلة أو مختلفة من زخرفة السحابة الصينية أو بعض أشكال الكائنات الخزانية المحورة مثل التين والسيمرغ .

وتتيمز سجاجيد جوريز باستخدام زهور القرنفل في زخرفة توشيعات العقود فترى صفوفاً رأسية من زهرات قرنفل بأوراق عريضة وساق يلتف طرفها إلى

(١١٤) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٩ .

أعلى ، أو مجموعات من زهرات القرنفل (١١٥)

وتختص سجاجيد جورديز بنوع من زهرات القرنفل ترسم على توشيدات العقود فى أشرطة رأسية ، وتنتهى ساق كل زهرة بشكل يشبه الصليب المعقوف ، من المحتمل أنه من تأثير رسوم سجاجيد القوقاز وأرمينيا ، وفى بعض الأمثلة تستبدل زهرات القرنفل بأشكال وردات هندسية .

ويحيط بالمحراب فى سجاجيد جورديز عدد كبير من الأشرطة الزخرفية وصل عددها فى بعض الأنواع المسماة جورديز شبكى نحو العشرين شريطاً رقيقاً ، وتزخرف هذه الأشرطة الرفيعة (١١٦) عادة بزهورات صغيرة تقسمها إلى مناطق مستطيلة . ومن أمثلة سجاجيد جورديز من نوع جورديز شبكى سجادة ترجع إلى القرن (١٢هـ / ١٨م) (١١٧) تزدان حواف ساحة محرابها برسوم براعم أزهارات صغيرة فى أوضاع مائلة ، وأرضية ساحة هذه السجادة ذات لون كحلى (لوحة رقم ٢٠٠) .

وسجادة أخرى ترجع إلى القرن (١٢هـ / ١٨م) (١١٨) تزدان ساحة محرابها بشريطين أو عمودين لايتصلان بعقد المحراب يحصران بينهما مجموعات من زهر القرنفل ، وأرضية ساحة هذه السجادة ذات لون أحمر مائل إلى اللون البنفسجى ، أما أرضية التوشيدات فذات لون كحلى (لوحة رقم ٢٠١) .

ومن أمثلة سجاجيد جورديز للصلاة من نوع جورديز شبكى سنيكى

(١١٥) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ٢٢ .

(١١٦) يرى د. مصطفى ان هذه الأشرطة الرفيعة سميت كذلك لأنها تشبه فى شكلها وتقسيمها شكل غابة الشبك الذى كان يستعمل فى التدخين . المرجع نفسه ص ٢٤ ، فى حين يطلق عليها أصلان ابا : اسم لى كوردوس أو خرطوم كوردوس ، فنون الترك وعمائرهم ص ٢٨٢ .

(١١٧) محفوظة فى متحف قصر المنيل بمدينة القاهرة

(١١٨) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٠٣ القياس ٢٧٥م x

٦٣م

سجادة ترجع إلى أوائل القرن (١٣هـ / ١٩م) (١١٩) ، تزدان مساحة محرابها برسوم براعم أو زهرات صغيرة في صفوف متوازية ، في حين يوجد أعلى المحراب حاشية تحتوى على زخرفة بهيئة التين المحور ، وأخرى في أسفله تحتوى على أربعة أشكال محورة بهيئة السيمرغ (لوحة رقم ٢٠٢) .

سجاجيد جورديز للتعليق :

ويتميز هذا النوع من سجاجيد جورديز بكبر مساحته مقارنة بغيره من سجاجيد الصلاة ، وباحتوائه على رسم عقد مزدوج ذى تقسيم سداسى .

سجاجيد قيز جورديز أو عذراء كوردوس أو بنت كوردوس :

يحتمل أن يكون هذا النوع من سجاجيد جورديز قد سمي بهذا الاسم بسبب تجهيزه ليكون ضمن جهاز العرائس ، وتنحصر ألوانه فى السمنى والأحمر والأزرق ، كما أن له وبرة خشنة .

وثمة أمثلة من هذا النوع ذات محرابين واحد فى القسم العلوى من ساحة السجادة والآخر فى القسم السفلى (١٢٠) .

أما الساحة فتحتوى على سرة كبيرة وفى الأركان قطاعات منها شغلت جميعها برسوم زهور وأوراق نباتية محورة (لوحة رقم ٢٠٣) .

كما تتميز بعض أنواع سجاجيد قيز جورديز بزخارف إطاراتها التى تتألف من مثلثات كبيرة بعضها قائم على قاعدته والآخر على رأسه بهيئة تشبه زخرفة الزجاج - تحتوى على رسوم زهور محورة ، ومن أمثلتها سجادة مؤرخة فى سنة ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨م) (١٢١) .

(١١٩) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٠٦ القياس ٧٨رام × ٢٧رام .

(١٢٠) أصلان آبا (أو قطاي) فنون الترك وعمائرهم ص ٢٨٢ .

(١٢١) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢٥ القياس ٧٣رام × ٢٥رام . راجع حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٧١٦ .

سجاجيد قولاً :

تقع مدينة قولاً في قلب غرب الأناضول كجزء من مقاطعة ازميز (١٢٢) ، ولما كانت سجاجيد مدينة قولاً توضع على مسافة غير بعيدة من مدينة جورديز قلنا أن نظمنا إلى التشابه في أسلوب الصناعة بين المدينتين (١٢٣) ، ويستخدم الصنفون غالباً في عمل السداة واللحمة والعقدة في سجاجيد قولاً وإن استخدم القطن في عمل العقدة في بعض الأمثلة النادرة ، وذلك يواقع خيطين من خيوط اللحمة بين كل صف من العقد . وعادة ماتكون الوبره من الصوف الجيد ويتراوح عدد العقد ما بين ٨٠ : ٥٣ عقده في البوصه المربعه (١٢٤) .

وتتميز عقود المحارب في سجاجيد قولاً بصفة عامة ببساطتها واقتصادها على أن تكون مجرد مثلثات متدرجة . وإن تميزت في بعض الأمثلة بارتفاعها ووجود خاصرتين بارزتين لها إلى داخل المحراب ، وقد تكون في بعض الأحيان مفصصة الشكل .

وتمتاز السجاجيد من نوع قولاً بأن العقد فيه يرتكز على عمودين ، فقد صفتاهما المعمارية فصارا يتدليان من جانبي العقد ، بدلاً من أن يكونا دعامتين له ، ونراهما بسيطين في مظهرهما يعلوهما تاجان يرتكز عليهما العقد ، ولكنهما ينتهيان من أسفل بإبريقين مقلوبين ، فيظهران كأنهما معلقان في العقد أو نراهما مثبتين أسفل العقد ، وتزين جوانبهما الأزهار التي تظهر كأنها معلقة بهما ، أو يدوان كفر عين طويلين مزهرين يتدليان من جانبي العقد (١٢٥) .

وفي بعض السجاجيد يتدلى من مفتاح العقد على أرضية المحراب ثريا على شكل باقة من الزهور موضوعة داخل إبريق مقلوب ، وفي بعض الأمثلة تتحول

(122) Formenton (F.) op. cit, p. 94 .

(١٢٣) أصلان آبا (أوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

(124) Formenton (F.) op. cit, p. 94 .

(١٢٥) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٨ .

هذه الباقية إلى فرع طويل مزهر يشبه السلسلة الفقريه ، يمتد على طول أرضية
المحراب حتى نهايتها من أسفل بأشكال يشبه كل منها الكف المفتوحة الأصابع
لتدفع عن صاحبها شر الحسد (١٢٦) .

ويشاهد في أرضية ساحه محاريب بعض سجاجيد قولاً رسم لشجرة سرا
كبيرة تمتد حتى قمة عقد المحراب أو رسوم لمجموعات متشابهة من القباب
الصغيرة والمباني تظللها أشجار سرو (من نوع قولاً مزار لك) .

ونزين توشيحاً العقود في سجاجيد قولاً رسوم زهرات محورة أو وردات
هندسية أو زخارف عربية مورقة (اراييسك) .

أما الحشوات التي تعلو المحراب فتزخرف في سجاجيد قولاً بوحدات تشبه
التنين (وهي مماثلة لتلك التي رأيناها في سجاجيد جوردينز) أو بزخارف عربية
مورقة ، أو بزهرات قرنفل ، أو بوردات هندسية أو بأشكال نجمية .

وكانت إطارات سجاجيد قولاً تتكون إما من شريط واحد عريض يكتنفه
شريطان ضيقان يحتوى على عناصر زخرفية من الزهور والثمار في مجموعات
متماثلة ترسم في شكل مربعات متجاورة تصف على نمط واحد ولكن بألوان
مختلفة ، أو من مجموعة من الأشرطة الرفيعة وصل عددها في بعض الأحيان
إلى عشرة أشرطة تزدان برسوم زهور أو وردات هندسية أو خطوط هندسية أو
وحدات هندسية من نوع التنين أو على شكل حرف S ، أو بزخرفة تعرف باسم
«المفتاح» (١٢٧) .

ومن الجدير بالذكر أن سجاجيد قولاً التي ازدانت بالإطارات المتعددة الأشرطة

(١٢٦) مصطفى (محمد) د. المرجع السابق ص ١٩ .

(١٢٧) تشبه هذه الوحدة الزخرفية مفتاح الضبب الخشبية التي كانت تستعمل في غلق
الأبواب وتختص السجاجيد من نوع قولاً أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى بشريط
زخرفة المفتاح وترسم هذه الوحدة عادة متجاورة ومتصلة ببعضها راجع مصطفى (محمد)
د. المرجع السابق ص ٣٠ .

كانت تعرف باسم (قولا شبكلى) أو باسم (قولا شبكلى منيكلى) أذ زينت أرضية المحراب برسوم البراعم أو الزهرات فى صفوف وهى تذكرنا بتصميمات بعض أنواع سجاجيد جورديز .

أما ألوان سجاجيد قولا فقد كانت داكنة (غبراء) وأقل بهاءً من ألوان سجاجيد جورديز مع ميل واضح لاستخدام الأصفر والأزرق والأحمر .

ويمكن تقسيم سجاجيد قولا إلى ثلاثة أنواع . النوع الأول ويستخدم فى الصلاة، والنوع الثانى ويستخدم للتعليق وقد تميزت سجاجيد هذا النوع بنسيجها الناعم الرخو ووبرتها القصيرة ويتراوح عدد العقد فيه ما بين (١٠٠: ٦٤) عقدة فى البوصة المربعة (١٢٨) .

أما النوع الثالث فيعرف باسم قولا مزارلك ، وأغلب الظن أنه كان يستخدم فى الترب والمزارات إما لكى يفرش على الأرض أو كى يوضع على قبور السلاطين والأمراء . وكبار القوم (١٢٩) .

ومن أمثلة سجاجيد قولا سجادة صلاة ترجع إلى منتصف القرن (١٢هـ/ ١٨م) (١٣٠) ، يرتكز عقد محرابها على عمودين فقد صفاتها المعمارية ، ويتدلى من مفتاح العقد على أرضية المحراب ثريا على شكل باقة من الزهور موضوعة داخل إبريق مقلوب .

أما توشيحتا العقد فيزينها وحدات من الزخرفة العربية المورقة يعلوها صف من الشرافات يتخللها رسوم أزهار ، واستخدام النسيج اللون السمنى فى عمل أرضية

(١٢٨) ابوالفتوح (كوثر) د. المرجع السابق ص ٨٠ .

(١٢٩) اشتهر بإنتاج هذا النوع من السجاد مدينة قولا ومدينة قير شهر وعن رسوم هذا السجاد راجع زخارف السجاد العثمانى للمستوحاه من العناصر المعمارية فى نفس الفصل . راجع مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوجه ١٨ ، ٢٠ .

(١٣٠) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم سجل ١٥٨١١ القياس (٦٨ ر ٢٥×) ويحتفظ متحف كلية الآثار - جامعة القاهرة بسجادة من هذا النوع . راجع حسن (زكى محمد) د. اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٧٠٢ .

المحراب واللون الأزرق الداكن فى عمل أرضية توشىحتى عقد المحراب .

وللسجادة إطار عريض يزدان برسوم نباتية محورة ورسوم أزهار القرنفل (لوحة رقم ٢٠٤) وسجادة من الحرير ترجع إلى أوائل القرن (١٣هـ/١٩م) (١٣١)، يتميز عقد محرابها بشكله المفصص وبارتفاعه ووجود خاصرتين بارزتين له إلى داخل المحراب ، وأيضاً بزخرفة أرضية ساحة محرابها يرسم شجرة سرو كبيرة (لوحة رقم ٢٠٥) واستخدم النسيج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأزرق والأخضر الزيتونى الداكن والأبيض والسمنى (العاجى) .

سجاجيد لاديق :

لاديق بلدة تقع بالقرب من قونية تمتاز بسخاء أصوافها ولمعان الوانها (١٣٢)، ويتجلى فى سجاجيد الصلاة المنسوبة إلى هذه المدينة خاصة أو ميزة تجعل من السهل التعرف عليها من بين أنواع سجاجيد الصلاة العثمانية الأخرى، وتمثل هذه الخاصية فى وجود شريط أعلى المحراب أو أسفله يحتوى على أشكال تشبه الشرافات المتجاورة يخرج من بينها أو من قممتها سيقان نباتية طويلة تنتهى بزهور شقائق النعمان (التوليب) .

كما تتميز سجاجيد لاديق أيضاً بمحاريبها الثلاثية العقود والتي يكون العقد الأوسط فيها هو الأكثر ارتفاعاً واتساعاً من الآخرين ، وترتكز هذه العقود فى الغالب على عمودين لهما صفة معمارية إذ يطابقا الشكل المعمارى من حيث اشتمالهما على القاعدة والبدن والتاج .

ويشاهد فى الإنتاج المتأخر من سجاجيد لاديق المحراب ذو العقد المتدرج بهيئة المقرنصات ، وفى الغالب تكون أرضية المحراب خالية من الزخارف .

وتزدان كوشات عقود المحاريب فى سجاجيد لاديق بزخارف نباتية محورة من أوراق وأزهار أو بزخارف عربية مورقة يسودها الجفاف .

(١٣١) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٢٤٤٨٨ (القياس ٢٠٣ × ١٣٨م) .

(١٣٢) أصلان آبا (أو قطاى) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

أما الأطار فيزدان عادة بأشكال هندسية سداسية متكررة تضم بداخلها زهوراً كبيرة أو أشكال شرافات هرمية الشكل في أوضاع معكوسة تحتوى على مراوح نخيلية .

ومن أمثلة سجاجيد لاديق للصلاة سجادة ترجع إلى أما القرن (١١هـ / ١٧م) ^(١٣٣) يتميز محرابها باتخاذها هيئة عقود ثلاثية أوسطها أكبرها وأكثرها ارتفاعاً ترتكز على أعمدة مزدوجة ذات كيان معمارى ، ويزين إطارها أشكال شرافات هرمية في أوضاع متعكسة تحتوى على مراوح نخيلية ..

واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق والفيروزى والبني الفاتح والداكن . (لوحة رقم ٢٠٦) .

ومن سجاجيد الصلاة من نوع الصف سجادة ترجع إلى منتصف القرن (١٢هـ / ١٨م) ^(١٣٤) تميزت عقود محرابها باتخاذها هيئة مدرجة تشبه المقرنصات ، وبزخرفة توشىحتى عقدها الأوسط بشكل محور لطائر يتألف من ورقة مسننه الحواف وزهرة ، وأرضية محراب هذه السجادة عاجيه اللون (لوحة رقم ٢٠٧) .

ومن أمثلة سجاجيد لاديق التى تحمل تاريخ صناعتها سجادة مؤرخه فى سنة (١٢٠٤هـ / ١٧٩٠) ^(١٣٥) يغلب على عناصرها البساطة والتحويل .

ومن أمثلة سجاجيد لاديق من نوع (مزارلك) سجادة ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) ^(١٣٦) تزدان ساحة محرابها بمجموعات من رسوم

(١٣٣) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢٢ القياس (١٩٢) ١٣٥×١٠٠م ويحتفظ متحف كليه الآثار - جامعة القاهرة بسجانتين من هذا النوع من سجاجيد لاديق انظر : رقم سجل ١٧٥١ القياس ١٠×٢٥٠م Hassan (Z.M) op. cit, pl 92. رقم سجل ١٧٠٩ القياس ٢٠٠ × ٤٠م Hassan (Z.M) op. cit, pl 93

(١٣٤) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٨٥٦١٤ القياس ٢٠٥×٦٠م انظر مصطفى (محمد) د. للرجع السابق لوحة ١٣ .

(١٣٥) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨١٩ القياس ٢٠٠ × ٢٠م انظر مصطفى (محمد) د. للرجع السابق لوحة ١/١٧ .

(١٣٦) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٨٢١ القياس ١٤٥ × ٩٨م انظر مصطفى (محمد) د. للرجع السابق لوحة ٢/١٨ .

عمائر وأشجار ومنازل ومآذن يحف بها سور له باب يتقدمه كوخ لحارس الجبانة ،
وللسجادة إطار يتكون من شريطين يحتوى الداخلى على زخرفة أرجل التنين
والخارجى على زخارف باروكية ، واستخدم النسيج اللون الأبيض والأحمر
والبنى والأزرق فى عمل زخارف هذه السجادة . (لوحة رقم ٢٠٨) .

سجاجيد قيرشهر :

نسجت سجاجيد قيرشهر فى مدينة تحمل نفس الاسم بوسط الأناضول ،
وهى تتشابه كثيراً مع سجاجيد موجور التى تقع فى نفس مقاطعة قيرشهر سواء
فى الخصائص العامة أو فى زخرفة الاطار ، وإن كان هناك اختلاف فى الألوان
المستخدمة فى كل منهما حيث كانت أغلب أرضيات المحاريب فى سجاجيد
قيرشهر تلون بألوان داكنة وشاحبة خاصة الألوان الأحمر والأخضر والأزرق
والأصفر (١٣٧) .

وقد انتجت قيرشهر عدة أنواع من السجاجيد من أهمها :

سجاجيد قيرشهر للصلاة (١٣٨) : وتمتاز بأن عقد المحراب فيها يتخذ شكلاً
مدرجاً من عدة خطوط تتراوح بين ثلاثة وستة خطوط مختلفة الألوان ، ويتوج
قمة عقد المحراب فى أغلب الأحيان شكل شراقة تنتهى بحلية معقوفة بهيئة رأس
السهم ، وتخلو أرضية المحراب فى سجاجيد قيرشهر عادة من الزخارف .

سجاجيد قيرشهر مزارلك : ومن أمثلتها سجادة (١٣٩) ترجع إلى منتصف
القرن (١٣هـ / ١٩م) تزدان أرضية محرابها بوحدة زخرفية متكررة من عنصر

(137) Formenton (F.), op. cit, p. 88 .

(١٣٨) نشر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوحة ٢/١٧ سجادة ترجع إلى لواتل القرن
١٣هـ / ١٩م محفوظة فى متحف الفن الإسلامى من نوع قيرشهر شبكى ، وهى
تحمل الكثير من الخصائص الزخرفية التى تميز سجاجيد جورديز من نوع جورديز شبكى .
(١٣٩) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٥٧٩٢ . القياس ١٦٦ و ١٠٨ X
١٤ر.م. انظر مصطفى (محمد) د. المرجع المرجع السابق لوحة ١/١٨ .

المنظر الطبيعي تتألف من رسوم عمائر وأشجار سرو بهيئة تشبه السفينه .

واستخدم النسيج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأحمر الطوبى والأحمر المائل إلى اللون البنفسجى والأزرق بدرجاته المختلفة والفيروزى والأسود والأصفر والبنى .

سجدا جيد موجور :

يتمثل معظم إنتاج هذه المدينة فى سجاجيد الصلاة ، وهى شديدة الشبه بسجاجيد قيرشهر فيما عدا الألوان التى تبدو فى سجاجيد موجور أكثر بهاءً .

وتختلف سجاجيد موجور عن سجاجيد يورك أيضاً ليس فقط فى كونها مصممة على أنها سجاجيد صلاة ولكن يشاهد هذا الاختلاف فى درجات الألوان رغم أن القاعدة اللونية فى كلا النوعين واحدة ، ويرجع هذا الاختلاف إلى استخدام نساجي يورك لأنواع من الصوف أقل جودة ولمعاناً (١٤٠) .

وتتميز سجاجيد موجور بإطاراتها العريضة التى تحتوى على أشرطة تزدان بوحدات زخرفية هندسية مثل أشكال المعينات التى تحتوى على زهور نجمية بهيئة تشبه تربيعات البلاطات الخزفية العثمانية أو الزخرفة المعروفة باسم زخرفة المفتاح اليونانى أو زخرفة أرجل التنين .

وعادة ما تكون أرضية المحراب بلون أحمر داكن (١٤١) ، وفى بعض الأمثلة النادرة نجدها ذات لوان أخضر شاحب أو لون أحمر مائل إلى اللون البنى .

ومن أمثلة سجاجيد موجور سجادة (١٤٢) ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) تتميز بعقد محرابها المدرج ، وبوجود حشوه ، أعلى المحراب

(140) Fermenton (F.) op. cit, p. 86 .

(141) Ibid p. 87

(١٤٢) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم سجل ١٥٧٩٥ القياس ١٨٧ × ٢٨م . انظر مصطفى (محمد) د. المرجع السابق لوجه ١/١٩ ومن الجدير بالذكر أن هذه السجادة تتشابه فى زخارفها مع سجادة أخرى من طوزلا ترجع إلى منتصف القرن (١٣هـ / ١٩م) وأن غلب على زخارفها النباتية التحوير . انظر المرجع نفسه لوجه ٢/١٩ .

تذكرنا بتلك التي ظهرت في سجاجيد مدينة لاديق ، وكذلك بإطارها العريض الذي يحتوى على أشكال معينة متكررة بداخلها زهور نجمية .

واستخدم النسيج في عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأبيض والأحمر الطوبى والأزرق والأسود والأصفر والأرجوانى والبني . (لوحة رقم ٢٠٩) .

سجاجيد ميلاس :

تعتبر ميلاس مدينة ومقاطعة في نفس الوقت وهي تقع في الجنوب الغربى للأناضول على ساحل بحر إيجه .

وتكون السداة واللحمة في سجاجد ميلاس عادة من الصوف وأحيانا من القطن وذلك بواقع خيطين من خيوط اللحمة بين صفوف العقد ، أما الورة فهي من الصوف وتكون متوسطة الطول (١٤٣) .

وكغيرها من أنواع السجاجيد التركية التي كانت تنتج في مناطق مختلفة من الأناضول يلاحظ أن سجاجيد ميلاس ذات تصميمات مختلفة تجعل تصنيفها من الأمور الصعبة في بعض الأحيان ، حتى إن البعض أطلق عليها اسم السجاجيد المهجنة .

وعلى الرغم من ذلك فقد تميزت سجاجيد ميلاس عن غيرها من أنواع السجاجيد التركية بمجموعة من الخصائص سواء في التصميم أو الزخارف أو الألوان وهي :-

أولاً : استخدام الألوان المبهجة مثل اللون المشمشى المشرب بالحمرة في الأرضية واللون الأخضر المائل إلى الاصفرار في زخارف الإطار ، على أن سيادة هذه الألوان لم تمنع النسيج من استخدام الألوان الأبيض والأرجوانى والأزرق الداكن (١٤٤) .

(143) Fermenton (F.) op. cit., p. 98 .

(١٤٤) أصلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٣ .

ثانيًا : التحوير الشديد في العناصر الزخرفية النباتية بحيث يصعب في بعض الأحيان التعرف على أصول هذه العناصر من أزهار وأشجار ويشير (فرمنتون - Fermenton) بان هذا الأمر يحتاج إلى خيال خصب ومقدرة على التخيل (١٤٥).

ثالثًا : اتخاذ محاريبها شكلًا بهيئة المعين في أجزائها العليا والتي قد تبلغ من اتساعها في بعض الأحيان نصف اتساع إطاراتها .

رابعًا : وجود شكل هندسي بهيئة المعين في وسط أرضية المحراب بداخله زخرفة هندسية تشبه القطاع في الحجر الكريم (فص الماس) يخرج من أطراف تنتهي بأشكال مشتملات صغيرة تحتوي على نجوم ذات ثمانية أطراف .

خامسًا : زخرفة توشيححتي عقد المحراب بعناصر زخرفية متماثلة تنبثق من المركز أعلى مفتاح عقد المحراب . ومن أمثلة سجاجيد ميلاس سجادة ترجع إلى القرن (١٣هـ/١٩م) (١٤٦) يتخذ عقد محرابها شكل المعين ويزدان شريط إطارها الرئيسي بزخارف تتألف من وريقات وأشكال ماسية تحيط بها رؤوس سهام وزخرفة المفتاح الإغريقي (لوحة رقم ٢١٠) .

سجاجيد مكري

تنسب لصناعة مدينة مكري ، ويتميز عقد المحراب في هذا النوع من السجاد باتخاذ قمته هيئة قمة المئذنة المنتهية بهلال ، وزخرفة أرضية المحراب بوحدات متكررة من الزخارف النباتية المحورة .

ومن أمثلة هذه السجاجيد سجادة ترجع إلى القرن (١٢هـ/١٨م) (١٤٧) تزدان توشيححتا عقد محرابها بزخارف كتابية تتضمن عبارة الله أكبر والشهادتين ، في حين شغلت أرضية محرابها بوحدة زخرفية متكررة تتألف من زهرة هندسية

(145) Fermenton (F.) op. cit., p. 98 .

(146) Ibid., p. 103 .

(١٤٧) محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ١٤٣٢٣ القياس ١٤٢×١٠٠سم

الشكل ، ولهذه السجادة إطار عريض تزينه زخرفة أرجل التين .

واستخدم النساج فى عمل زخارف هذه السجادة الألوان الأزرق الداكن
والفاح والبنى الداكن والفاح والأبيض والسمنى والأصفر والأحمر الطوبى
(لوحة رقم ٢١١) .

سجاد شرق ووسط الأناضول . ويمكن تقسيمه إلى نوعين :-

أولاً : سجيد يورك^(١٤٨) : ويغلب على تصميمات سجاجيد هذا الإقليم
الطابع الهندسى ، وتشابه تصميماته وزخارفه مع تصميمات وزخارف السجاد
القوقازى وخاصة زخارف الإطارات^(١٤٩) .

وتمتاز سجاجيد يورك باستخدام الألوان الأصفر والعاجى والبرتقالى والأخضر
والأزرق الفاح والبنفسجى .

ومن أمثله سجادة^(١٥٠) تزدان ساحتها بشكل سداسى بداخله شكل
سداسى آخر بهيئة محرابين متقابلين يتخذ عقدهما شكل مدرج ويتوسطهما
زخرفة المفتاح ، فى حين شغلت بقية الساحة برسوم زهور ذات طابع هندسى
وأشكال هندسية سداسية صغيرة تحتوى على نجوم ذات ثمانية أطراف .

أما الإطار فيزدان بأشرطة عريضة تزينها زخارف تتألف من فرع نباتى يحمل
ثمار ووحدة متكررة من زخرفة المفتاح أو الكلاب الراكضة (لوحة رقم ٢١٢) .

ثانياً : سجاجيد قونية : استخدم فى صناعة هذا النوع من السجاجيد
صوف خشن وغليظ نتج عنه نسيج سميك ، ويتراوح عدد العقد فى هذه
السجاجيد ما بين (٥٦ : ٤٤) عقدة فى البوصة المربعة^(١٥١) .

(١٤٨) تشابه سجاجيد يورك مع السجاجيد المعروفة بسجاجيد يحيى وإن كانت الأخيرة أكثر
اعتماداً على الخطوط الهندسية وتتميز زخارف إطاراتها بالبساطة انظر .

Fermenton . (F.) , op. cit., pp. 88 , 89 .

(149) Ibid , p. 84 .

(150) Ibid , p. 85 .

(١٥١) أبو الفتح (كوتر) د. المرجع السابق ص ١٢٤ .

ويرسم عقد محراب سجاجيد قونية عادة من عدة خطوط متعرجة بهيئة مدرجة وله خاصرتان ينتهى طرفاهما بحلية معقوفة .

سجاجيد تزيينها أشكال جلود الحيوانات :

نختتم حديثنا عن أنواع السجاد العثماني بالإشارة إلى مجموعة السجاجيد التى تزيينها أشكال جلود الحيوانات ، وهى تعتبر مجموعة ذات مميزات خاصة ضمن مجال فن صناعة السجاجيد التركية ، إذ نرى فى مساحة سجادة من هذا النوع يرجع تاريخها إلى القرن (١١هـ / ١٧م) وقد غطيت بالكامل بجلد فهد مرقط^(١٥٢) ، ولما كانت جلود الحيوانات تستخدم عادة فى الصلاة ، فقد كان من الطبيعى أن تتحول الفكرة إلى تعبير زخرفى يستخدم فى تزيين سجاجيد الصلاة .

(١٥٢) أصلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق ص ٢٨٣ .

الفصل السادس

التحرف الزوجانية

يصبح من الضروري قبل أن نتحدث عن التحف الزجاجية في العصر العثماني وأنواعها وأشكالها ومراحل تطورها وأماكن وطرق صنعها ، وزخارفها . والأغراض المختلفة التي كانت تستخدم فيها أن نشير ولو في عجلة إلى الأحوال التي كانت عليها هذه الصناعة في الأناضول قبل العصر العثماني وعلى وجه الخصوص في زمن الدولة البيزنطية وزمن دولة سلاجقة الأناضول (سلاجقة الروم) .

فقد عنى البيزنطيون بصناعة الزجاج عناية ملحوظة وشجعوا على قيامها وتطورها حتى إنهم أعفوا طائفة نافخى الزجاج في بعض الفترات من دفع الضرائب ، ومن الطرق الصناعية التي شاع استخدامها خلال هذه الفترة طريقة التذهيب حيث استعملوها بكثرة في زخرفة أوانيهم الزجاجية ^(١) .

واستمر الاهتمام بصناعة الزجاج في عهد سلاجقة الروم فقد عرف السلاجقة أشغال الزجاج التي تعرف بالشمسيات أو القمريات ، وتم الكشف عن بعضها في الحفريات التي أجريت في قباد آباد في قصر علاء الدين كيقيباد الأول حيث كانت تزين نوافذ هذا القصر ^(٢) .

كما كشف في نفس الموقع عن مجموعة أخرى من التحف الزجاجية مثل الزهريات والكؤوس والأقداح والقنينات ، بالإضافة إلى مجموعة من المصابيح الزجاجية ذات اللون الأزرق والأخضر والأرجواني والبنى والأصفر ^(٣) .

ويذكر (متين سوزان - Metin Sözen) أن هذه المكتشفات تدل على أن سلاجقة الروم كانوا على دراية بتشكيل الزجاج بطريقة النفخ ، وطريقة القطع بواسطة عجلة خاصة ، وعلى أنهم كانوا ينتجون تحفاً زجاجية مزخرفة بطريقة

(١) مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٤١ حاشية رقم ١ .

(٢) كشف عنها في موسم حفاير ١٩٦٥ - ١٩٦٦ أصلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق ص ٢٧٠ .

(٣) كشف عنها في موسم حفاير ١٩٦٦ . Öney (G.), Anadolu Selçuklu, p. 254 .

الحز أو الحفر أو البريق المعدني^(٤).

ومن أكثر هذه المكتشفات أهمية طبق من الزجاج المطلي بالذهب والمينا^(٥)، تزدان حافته من الداخل بشرط كتابي بخط الثلث يتضمن اسم السلطان السلجوقي غياث الدين كيخسرو الثاني (٦٣٥ - ٦٤٥ هـ / ١٢٣٧ - ١٢٤٧ م)^(٦)، أما مركز الطبق (القاع) فتزينه زخارف نباتية تتألف من زهور وأنصاف مراوح نخيلية ووحدات من الزخرفة العربية المورقة من طراز الرومي .

وتزدان حافة الطبق من الخارج بفرع نباتي متموج تخرج منه وريقات نباتية نفدت بالمينا على أرضية مذهب .

ويظهر التأثير السوري بوضوح في شكل هذا الطبق وأسلوب صناعته إذ يلاحظ أنه يتشابه مع تلك التي كانت تصنع في بعض البلدان الشامية على وجه الخصوص في دمشق وحلب ، وتشير (أونى - Öney) إلى احتمال صناعة هذا الطبق في سوريا ذلك أن كثيراً من التحف الزجاجية كانت تصنع خصيصاً في سوريا من أجل سلاطين وأمراء سلاجقة الأناضول ، ومما يؤكد ذلك العثور ضمن هذه المكتشفات على قطعتين من الزجاج المطلي بالمينا يرجح أنهما يشكلان أجزاءً من أقداح مخروطية الشكل من النوع الشائع إنتاجه في سوريا^(٧).

وليس هناك شك في أن صناعة التحف الزجاجية قد تأثرت زمن سلاجقة الروم تأثراً واضحاً بالأساليب الفنية في بلاد الشام ، تلك البلاد التي كانت مشهورة بأوانيها الزجاجية قبل الإسلام وخلال العصر الإسلامي ، وأن هذا التأثير قد نتج عن استيراد بعض التحف الزجاجية من صناعة بعض المدن السورية مثل

(4) Sözen (M.), op. cit., p. 255 .

(٥) كان هذا الطبق مكسوراً عند اكتشافه ، وقد رم وتم عرضه في متحف مدرسة قره طاي في قونية ويبلغ قطره ٣٠ سم وارتفاعه ٢٤ سم و Öney (G.) op. cit., pl. 116, 117

(٦) هو ابن السلطان علاء الدين كيقيباد الأول ، وبدلنا ذلك على أن قصر السلطان علاء الدين في قوباد آباد ظل مستخدماً من قبل خلفائه .

(7) Öney (G) op. cit, p. 254 .

حلب أو دمشق ، أو نتيجة لانتقال بعض صناع الزجاج السوريين للعمل في بعض المراكز الفنية السلجوقية في الأناضول أو نتيجة للأميرين معا .

وفي الحفريات التي جرت في منطقة (صمصات - Samsat) ^(٨) كشف عن أعداد كبيرة من الأواني الزجاجية معظمها من الكؤوس والأقداح المزخرفة بالمينا والبريق المعدني ، ومن أمثلتها جزء من كأس ^(٩) يزدان بشرائط كتابي بخط الثلث مفقود منه جزء كبير يقرأ فيه « السلطان الملك العالم العادل » (لوحة رقم ٢١٣) .

ومثلما كان الحال بالنسبة لصناعة الزجاج في عهد دولة سلاجقة الروم من حيث اعتمادها على استيراد بعض أنواع المنتجات الزجاجية من سوريا إلى جانب الأنواع التي كانت تنتج محلياً نجد أن الدولة العثمانية كانت تقوم أيضاً باستيراد بعض أنواع المنتجات الزجاجية من بعض البلدان الأوربية مثل البندقية وساكسونيا وبوهيميا وغيرها ^(١٠) إلى جانب ما كانت تنتجه المصانع في البلاد .

(٨) كشف عنها في موسم حفائر ١٩٧٨ - ١٩٧٩ .

(٩) Öney (G) op. cit, pl. 117 .

(١٠) تضمنت وثيقة مؤرخة في عام ٩٦٣ هـ / ١٥٥٥ م محفوظة في مكتبة متحف طوبقاني سراي ، طلبية كبيرة من الزجاج البندقي المصدر إلى تركيا ، بل إنها حددت عدد المشكاوات والألواح الزجاجية المطلوبة وأسعارها بالاقباجات التركية ، وكانت مشكاوات وفوائيس جامع السلطان أحمد الأول ١٠١٨ هـ / ١٦٠٩ م مستوردة وكذلك قصر إبراهيم باشا وقصور أدرنه واستانبول حيث يشير مخطوط باللغة التركية يحمل عنوان (أسعار دفترى) محفوظ بمكتبة متحف طوبقاني سراي مؤرخ في عام ١٠٥٠ هـ / ١٦٤٠ - ١٦٤١ م إلى هذه التحف الزجاجية وأنواعها مثل الفاظات والأباريق والدوارق ، وأعدادها ، ومواصفاتها وأسعارها بالاقباجات التركية والجهات المستوردة منها وهي ساكسونيا وبوهيميا ومولدافيا والدانوب وبولندا والبندقية . انظر نور (حسن) د. تحف زجاجية وأخرى بللورية من عصر الأسرة العلوية ، دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن (١٣ هـ / ١٩ م) مجلة كلية آداب سوهاج ، جامعة جنوب الوادي ، العدد الثاني والعشرون (مارس ١٩٩٩) إصدار خاص . ص ٣٨ .

Rogers (M.). Glass in Ottoman Turkey " . Deutsches ' Archaologisches Institut A Bteilung Istanbul . Sonderdruckaux Islanbuler Mitteilungen Band 33, 1933 , pp. 239 , 266 .

وعرف العصر العثماني إنتاجاً وفيراً من التحف الزجاجية مثل الشمعدانات وزهريات تنسيق الأزهار وقنينات حفظ ماء الورد والأقداح والأباريق والدوارق وأوعية تبريد الشراب والركوات (الزمزميات) والزجاجات العادية والأكواب والسكريات حتى القنابل اليدوية ومصاييح السفن والمصاييح العادية ، وقطع الزجاج الملون المستخدمة في عمل النوافذ (الشمسيات أو القمريات)^(١١).

ويصعب الحديث عن مراحل تطور صناعة التحف الزجاجية في العصر العثماني بشيء من التفصيل ، ذلك أن المعلومات التي بين أيدينا قليلة وغير كافية .

وعلى سبيل المثال لا توجد إشارة إلى صناعة الزجاج في فترة القرن (٨هـ / ١٤م) كذلك الأمر بالنسبة لفترة نهاية القرن (٩هـ / ١٥م) وبداية القرن (١٠هـ / ١٦م) حيث لم تشر قوانين نامة عصر السلطان بايزيد الثاني (٨٨٦ - ٩١٨هـ / ١٤٨١ - ١٤٨١ - ١٥١٢م) في بورصة وادرنه وإستانبول إلى صناعة الزجاج .

صناعة الزجاج العثماني في القرن العاشر الهجري (١٦م) :

تعتبر النوافذ الزجاجية الملون الموجودة في بعض الجوامع العثمانية من أهم ما وصلنا من أشغال الزجاج خلال هذه الفترة وخاصة تلك الموجودة في جامع السلیمانیة (٩٦٥هـ / ١٥٥٧م) وهي من الأعمال ذات الشهرة الكبيرة وتنسب إلى صناعة رجل يدعى إبراهيم السكران^(١٢).

ومن المحتمل أن تكون النوافذ ذات الزجاج الملون الموجودة في مسجد مهرماه سلطان^(١٣) (٩٥٥هـ / ١٥٤٨م) ومسجد رستم باشا (٩٦٩هـ / ١٥٦١م) من عمل هذا الصانع أيضاً .

(١١) أصلان آبا (اوقطای) المرجع السابق ص ص ٢٧٠ ، ٢٧١ .

(١٢) أصلان آبا (اوقطای) المرجع السابق ص ٢٧١ . Sözen (M.) op. cit., p. 255 .

(١٣) مهرماه سلطان هي زوجة رستم باشا وابنة السلطان سليمان القانوني من زوجته خرم سلطان وتوفيت عام ٩٦٥هـ / ١٥٥٧م .

ومن الجدير بالذكر أن بعض المخطوطات العثمانية التي ترجع إلى فترة السلطان مراد الثالث قد اشتملت على تصاوير تظهر بعض طوائف صناع الزجاج وهم يعرضون إنتاجهم على السلطان في حفلات ختان أبنائه ، ومن أمثلتها تصوير من مخطوط السورنامة (مؤرخ في سنة ٩٩١هـ / ١٥٨٣م) ومحفوظ في مكتبة طوبقاي سراي) يظهر فيها طائفة نافخي الزجاج وآتونهم وقد هم بعضهم بالنفخ والبعض الآخر في استخراج القطع من الآتون في حين أمسك البعض منهم في أيديهم بنماذج من إنتاجهم تمثل في أباريق وقناني ذات رقاب طويلة^(١٤) ، ويظهر في صورة أخرى من نفس المحفوظ طائفة صناع النوافذ ذات الزجاج الملون ، فتراهم وهم يثبتون قطعاً ملونة وسط ملاط بعض النوافذ^(١٥).

وفي الحفريات التي أجريت في جزيرة رودس عشر على مجموعة من القنابل اليدوية الزجاجية (جلل النفط) التي استخدمها الجيش العثماني في حصار الجزيرة زمن السلطان سليمان القانوني ، وقد نقلت هذه المجموعة إلى المتحف البريطاني بلندن ، ويلاحظ أن هذه المجموعة من القنابل اليدوية الزجاجية مصنوعة من الزجاج الأحمر والأخضر والبنى اللون وتوجد فقاعات هوائية في جدرانها^(١٦).

كما جاء في كتاب « وصف القسطنطينية » الذي أعد زمن السلطان مراد الثالث بغرض وصف كافة النقابات والمهن ومنشأتها بالمدينة إشارة إلى وجود دار لصانعي الزجاج بمدينة استابول^(١٧).

(١٤) أصلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق لوحة ١١ .

(١٥) المرجع نفسه لوحة ٢٩ .

(١٦) نور (حسن) د. المرجع السابق ص ٢٩ .

(١٧) الصفصافي (أحمد المرسى) د. المرجع السابق ص ١٥٦ .

صناعة الزجاج العثماني في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) :

أشار الرحالة التركي إوليا جلبي إلى أماكن صناعة الزجاج بمدينة استانبول لكنه لم يتكلم عن الإنتاج ، وإن كان قد حدد موقعا كمتجر للزجاج في حي جلطة الذي يسكنه الأجانب المسيحيون .

وفي أواخر القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) كان (جورج كرييك - Georg Kerybich) تاجرا منتظما في نقل الزجاج من منطقة شمال بوهيميا إلى مستودعات استانبول^(١٨) .

ومن أهم أمثلة العمائر الموجودة بها نوافذ ذات زجاج ملون في فترة القرن (١١هـ / ١٧م) قصر طوبقايي ، وجامع السلطان أحمد الأول (١٠٢٦هـ / ١٦١٧م) وبعض المنازل الفخمة في الأناضول .

صناعة الزجاج العثماني في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين (١٨ - ١٩م) :

تركزت صناعة الزجاج العثماني في هذه الفترة بمدينة استانبول في منطقتي أغري قايي وتكفور سراي ، وقد وجدت في جوار مصنع للبارود في باقر كوي عجلات قوية ضخمة ، حسنة الزخرفة ، تدور بها حيوانات الجبر ، كما وجدت هرسات أو هاونات للطحن ، ومصانع للزجاج ، ومراجل لتترات البوتاس (ملح البارود) وقمائن للحرق .

وفي أيام حكم السلطان مصطفى الثالث (١٧٥٧ - ١٧٧٤م) تقرر تجميع كل مصانع الأدوات الزجاجية في نخوم تكفور سراي ، كما تقرر حظر فتح أية مصانع أخرى في أية جهة أخرى ، وكان أنقى وأنصع أنواع الرمل الصالح لصناعة الزجاج موفورا في « قوم برغاز » قرب « يدي قلة » حيث كان يستجلب من هناك .

وقد وجدت مصانع خاصة لعمل القناني والخيوط الزجاجية والمرايا . وتضمن الإنتاج أنواع الزجاج العادي والملون والبلور ، أما الأصناف غير الجيدة

(١٨) نور (حسن) د. المرجع السابق ص ٣٨ ، ٣٩ .

والتي لا تتفق والمستوى المطلوب فكانت تدمر ، ويحاسب المسئولون عنها .

وفي بداية القرن (١٣هـ / ١٩هـ) حصل مصنع قرب جوبوقلو ، على إذن من السلطان لإنتاج أوان فاخرة ، ذات مستوى رفيع من الزجاج والبلور ، ثم لم تلبث الدولة أن اشترت هذا المصنع ، وفي عام ١٨٤٦م عين « طاهر أفندي » لإدارة هذا المصنع ، وامتاز هذا المصنع بعمل الأنواع العالية المستوى من الزجاج ، ومن ذلك النوع المسمى « عين البلبل »^(١٩) وقد استقبل هذا النوع بتقدير عظيم ، وأخذ هذا النوع اسمه من تعدد الألوان التي استخدمت في صناعته ، والتي تجعل الناظر إليه ، كالناظر في عين البلبل . (لوحة رقم ٢١٤) .

وفي عام ١٨٤٨م أثناء حكم السلطان عبد المجيد افتتح درويش اسمه محمده ده في (بكقوز - Beykoz) وكان الرجل قد تعلم صناعة الزجاج في إيطاليا ، ولما عاد أنتج في مصنعه السلطانيات البللورية والمموهة بالذهب ، وكذا الأطباق والقناني والزهرات^(٢٠) ، ولا سيما تلك التي على شكل زهرة التوليب ، وكثيراً غير ذلك ، وكان أسلوب الإنتاج جيداً وأصيلاً ، حتى إنه اشتهر باسم « زجاج بكقوز » كما صنعت في هذا المصنع أيضاً الأواني ذات الحليات الحلزونية الملونة التي عرفت باسم عين البلبل أو « چشم بلبل » .

وفي عام ١٨٩٩م تأسس مصنع جديد في باشا بفجه بجهود صانع يهودي اسمه شاورول مديانو وكان عدد عمال هذا المصنع في عام ١٩٠٢م خمسمائة عاملاً لكن إنتاجه لم يقدر على منافسة الزجاج المستورد من أوروبا^(٢١) .

(١٩) يضم متحف طوبقاي مجموعة غنية من الأواني الزجاجية القديمة العثمانية الأسلوب من ذلك ٥٧ قطعة من نوع عين البلبل كانت تخص رجلاً اسمه « هولندشو » ثم اهديت للمتحف عام ١٩٣٧ . أصلان آبا (لوقطاي) المرجع السابق ص ٢٧١ .

(٢٠) كانت هذه الأواني تصنع من الزجاج الأبيض المعتم الذي له لون الحليب وتزخرف بماء الذهب . مرزوق (محمد عبد العزيز) د. المرجع السابق ص ١٤٤ شكل ٤٥ .

(٢١) أصلان آبا (لوقطاي) . المرجع السابق ص ٢٧١ .

الخاتمة

وبعد فقد عرضنا فى هذا الكتاب للفنون الإسلامية فى العصر العثمانى من خلال ستة فصول تناولنا فيها على الترتيب البلاطات والأوانى الخزفية ، التحف المعدنية ، التحف الخشبية والعاجية ، المنسوجات ، السجاد ، التحف الزجاجية وقد كانت معظم هذه الفنون بمثابة المرآة التى عكست بوضوح وصدق المراحل الفنية المختلفة التى مر بها هذا الفرع الهام من فروع الفن الإسلامى عبر ستة قرون من الزمان أو أكثر هى عمر الدولة العثمانية (٦٩٩ - ١٣٤٣هـ / ١٢٩٩ - ١٩٢٤م) .

ففى القرن الثامن الهجرى (١٤م) لمسنا الأثر الواضح لفنون سلاجقة الأناضول (سلاجقة الروم) على الفنون العثمانية إذ يلاحظ أن انهيار وسقوط دولة سلاجقة الأناضول فى قونية لم يؤد إلى زوال فنونهم ، حيث بقى الفن السلجوقى قادراً على العطاء بقوة ، وساعد على ذلك قيام بعض الإمارات التركمانية فى وسط وجنوب الأناضول فى فترة معاصرة للإمارة العثمانية التى قامت فى الشمال الغربى لبلاد الأناضول ، وعلى ذلك يمكننا القول بأن فترة القرن الثامن الهجرى (١٤م) تمثل استمرار الأساليب الفنية السلجوقية فى الفن العثمانى .

وفى فترة القرن التاسع الهجرى (١٥م) وعلى وجه الخصوص خلال العقود الأخيرة منه بدأت التأثيرات الإيرانية تظهر بوضوح فى الفنون العثمانية التطبيقية وخاصة الأساليب الفنية التيمورية ، ولذا فإن هذه الفترة تمثل الأسلوب التيمورى فى الفن العثمانى .

وقد ظلت هذه التأثيرات تجد طريقها إلى البلاد وأصبحت أكثر وضوحاً فى فترة النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (١٦م) نتيجة لهجرة بعض الصناع الإيرانيين إلى الأناضول وجلب بعض سلاطين الدولة العثمانية لجماعة من الفنانين من إيران وخاصة من مدينة تبريز للعمل فى البلاط العثمانى .

كما شهدت هذه الفترة أيضاً ظهور بعض التأثيرات المملوكية فى الفن العثمانى وخاصة بعد ضم الشام ومصر إلى حوزة الدولة العثمانية ونقل مجموعة من الصناع والحرفيين إلى استانبول ، إلى جانب نقل كثير من التحف الفنية المملوكية إلى خزانات القصور العثمانية .

وإذا تركنا فترة النصف الأول من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وانتقلنا إلى فترة النصف الثانى من هذا القرن يلاحظ أن الفنون العثمانية قد اتجهت نحو طابع جديد ومبتكر سواء فى الشكل أو الزخارف أو التصميمات والتكوينات الزخرفية أو الألوان أو الأساليب الصناعية ، وتمكن الفنانون من ابتكار قوالب وأطر فنية أصبحت تجسد شخصية الفن العثمانى ، وبمرور الوقت أصبحت هناك قواعد فنية يعمل جميع الصناع من خلالها مع إتاحة الفرصة للتنوع والتغيير فى بعض الأحيان ، ولعل هذا الأمر يفسر لنا قلة ما وصلنا من توقيعات للصناع على التحف الفنية العثمانية مقارنة بغيرها من التحف الإسلامية الأخرى .

وتعتبر فترة القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) امتداداً لهذه الفترة ، والتى شهدت عند نهايتها وخلال القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الهجريين (١٨ - ١٩ م) تأثر الفنون العثمانية بالاتجاهات الفنية فى أوروبا وخاصة تلك المستمدة من فن الباروك وفن الروكوكو وإن طبعت فى بعض الأحيان بطابع عثمانى إلا أنها تعتبر المسئول الأول عن إخراج الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى عن إطار الفن الإسلامى الأصيل .

والواقع أن كثيراً من الفنون الإسلامية التى أنتجت خلال العصر العثمانى كانت تحمل طابعاً جديداً وخصائص متفردة ، وفى مجال صناعة البلاطات الخزفية كان هناك مدرسة كبيرة لم تكن قاصرة على تركيا العثمانية وحدها وإنما امتد أثرها إلى كثير من البلدان العربية والإسلامية بل والأوربية ، وصاحب هذه المدرسة أيضاً مدرسة أخرى فى مجال صناعة الأواني الخزفية والتى تميزت

بتنوع أشكالها وتصميماتها الزخرفية وحيوية وانسجام وتناسق وجمال عناصرها الزخرفية وألوانها .

وتدلنا التحف المعدنية التي وصلتنا من العصر العثماني على مدى ما حققه الصنّاع في هذا المجال من شهرة فائقة ، إذ كانت هذه التحف ذات مستوى رفيع وخاصة تلك المصنوعة من الذهب أو الفضة والمرصعة بالأحجار الكريمة .

والحقيقة أن تذوق البلاط العثماني للأشغال الفنية الفخمة المصنوعة من الذهب والفضة إلى جانب كثرة الاحتفالات السلطانية كانتا من العوامل المهمة وراء هذا الإنتاج الضخم من المشغولات العثمانية الرائعة ، بل يمكن أيضاً إضافة عامل ثالث ساعد على الارتقاء بفن صياغة الذهب والفضة في العصر العثماني يتمثل في مبدأ تعليم أمراء البلاط العثماني للمهارات والحرف اليدوية وعلى رأسها حرفة الصياغة .

كما نالت الأسلحة العثمانية شهرة كبيرة في هذا المجال سواء لما كانت تتميز من جودة وصلابة أو لزخرفتها بطرق فنية وتقنية جديدة .

وشهدت صناعة التحف الخشبية وخاصة خلال فترة القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (١٦ - ١٧) تطوراً واضحاً من حيث الأساليب الصناعية والزخرفية بل وأيضاً من حيث الأشكال ، واتقن الصنّاع في هذه الفترة صناعة التحف الخشبية المطعمة بالصدف (صد فكارى) كما أحدثوا تطوراً لأشكال بعض التحف الخشبية مثل كراسي المقرئين وكراسي المصاحف وصناديق المصاحف ، والتي انفردت مجموعة منها بتشكيلها بهيئة معمارية مستوحاة من أشكال القباب الضريحية السلجوقية والمملوكية وما يحويه ظاهرها من الزخارف .

ويذكر في هذا الصدد أن كثيراً من المعمارين الكبار في هذه الفترة مارسوا حرفة النجارة مثل المعمارى قوجه سنان والمعمارى محمد أغا الفنان الصدا ف .

أما عن صناعة المنسوجات فقد نسجت في العصر العثماني كما أوضحنا

أنواعاً مختلفة من الأقمشة بعضها ظهر لأول مرة مثل نسيج السراسر والسرندك والهاتاي والآلاجا ، وامتازت زخارف الأقمشة السلطانية بالفخامة وخاصة تلك المطرزة بخيوط الذهب والفضة .

والواقع أن إنتاج المنسوجات في العصر العثماني كانت له أهمية اقتصادية كبيرة ذلك أن كثيراً من الأقمشة الحريرية المنسوجة والمطرزة كانت تشكل جزءاً كبيراً من حجم صادرات الدولة ، حيث كانت تنتقل إلى جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية بل وإلى مناطق كثيرة في أوروبا .

وتعتبر صناعة السجاد الوبري المعقود من الفنون التطبيقية التي لاقت قدراً كبيراً من الازدهار خلال العصر العثماني . وحقت تركيا العثمانية تفوقاً واضحاً في هذا المجال مما جعلها تكاد تلحق بإيران صاحبة الشهرة الكبيرة في صناعة السجاد . ويلاحظ أن أغلب إنتاج تركيا العثمانية من السجاد يتمثل في الأنواع الصغيرة الحجم والتي كانت تستعمل عادة للصلاة ، كما كان يصدر منها أعداد كبيرة إلى بعض أقاليم أوروبا وخاصة منطقة البلقان .

ولم تخل صناعة التحف الزجاجية في العصر العثماني من إنتاج بعض الأنواع العالية المستوى وخاصة من ذلك النوع المسمى بعين البلبل والذي كان يلقي كل التقدير والاهتمام .

المصادر والمراجع العربية

القرآن الكريم

أولاً: المصادر :-

- ابن البيبي (ناصر الدين يحيى بن محمد) : ت. (٦٨٤ هـ) ، علاء الدين (محمد منصور) د. دراسة وترجمة ، القاهرة .
- ابن بطوطة : (رحلة ابن بطوطة المسماة « تحفة النظار في غرائب الأمصار ، دار الكتاب اللبناني المصرى .
- آصاف (يوسف) : تاريخ آل عثمان ، تحقيق : بسام عبد الوهاب الجابى ، دمشق ١٩٨٥ م.
- العجلونى (إسماعيل بن محمد) : كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس ، بيروت ، طبعة ثانية ١٩٧٩ م.
- القرمانى : تاريخ سلاطين آل عثمان ، الجزء الأول ، تحقيق : بسام عبد الوهاب الجابى ، دمشق ١٩٨٥ م.

ثانياً : المراجع العربية والمعرية والمقالات :-

- أصلان آبا (أوقطاي) : فنون الترك وعماثرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، استانبول ١٩٨٧ م.
- الباشا (حسن) د. : تاريخ الفن فى العراق القديم ، القاهرة ١٩٥٦ م.
- : سجاجيد الصلاة ، منبر الإسلام ، العدد الثانى عشر السنة ٢٥ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م.
- الباشا (حسن) د. وآخرون : القاهرة تاريخها فنونها آثارها ، القاهرة ١٩٧٠ : الآثار الإسلامية ، القاهرة ١٩٩٦ م.
- الرشيدى (سالم) : محمد الفاتح ، القاهرة ١٩٥٦ م.

- السيوف الإسلامية وصناعاتها ، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول ، الكويت ١٩٨٨ .
- الصفصافي (أحمد المرسى) د. : استانبول عقب التاريخ روعة الحضارة ، القاهرة ١٩٩٩ م.
- المصري (حسين مجيب) د. : من أدب الفرس والترك ، القاهرة ١٩٥٠ م.
- النخيلي (درويش) د. : السفن الإسلامية على حروف المعجم ، القاهرة ١٩٧٤ م.
- پاری : مادة چناق قلعة بوغازی ، ترجمة : خورشيد ، دائرة المعارف الإسلامية .
- حرب (زكى محمد) د. : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٤٠ م.
- : فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨ م.
- : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، بغداد ١٩٥٨ م.
- خليفة (ربيع حامد) د. : تصاوير الحرمين المكي والنبوي فى الفن الإسلامى ، مجلة الأزهر ، عدد ربيع الآخر ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م.
- : فنون القاهرة فى العهد العثمانى ، القاهرة ١٩٨٤ م.
- : دراسة لمجموعة جديدة من صور الألبومات العثمانية ، (دراسات أثرية إسلامية) م ٣ ، ١٩٨٨ م.
- : أثر الفن والعمارة العثمانية على مصر والبلاد العربية ، دراسات فى الأدب والتاريخ التركى المصرى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٨٩ م.
- : نشر ودراسة لقطع خزفية جديدة من مدينة چناق قلعة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ومتحف كلية الآثار

جامعة القاهرة مجلة التاريخ والمستقبل - جامعة المنيا م ٣ ،
العدد الثاني ، يونيو ١٩٩٣ م .

: العناصر المعمارية ودورها فى مجال زخرفة الفنون التطبيقية
العثمانية مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ١٩٩٥ م .

: جوانب من الحياة الفنية فى القاهرة العثمانية ، دراسة
حول التيارات الفنية وأثرها فى فنون الزخرفة المعمارية ،
مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، عدد ٥٧ .

: تأثيرات مملوكية عثمانية متبادلة فى مجال صناعة التحف
المعدنية (دراسات أثرية إسلامية) م ٤ ، ١٩٩١ م .

دريج (دوروثى) : عمل السجاد ، ترجمة : محمود الشال وعبد الغنى الشال ،
القاهرة .

- ديمانند (م . س .) : الفنون الإسلامية ، ترجمة : أحمد عيسى ، القاهرة
١٩٨٢ م .

- رايس (تامارا) : السلاجقة ، ترجمة لطفى الخورى ، إبراهيم الداوقى ،
بغداد ١٩٦٨ م .

- زكى (عبد الرحمن) د . الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل ، القاهرة
١٩٤٨ م .

: السيف فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٥٧ م .

- سليمان (أحمد السعيد) د . تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة .

: تأصيل ما ورد فى تاريخ الجبرتى من الدخيل ، القاهرة
١٩٧٩ م

- عبد العزيز (محمد عبد العزيز) د . : خزانة السلاح لمؤلف مجهول ، القاهرة
١٩٧٨ م .

- عطية (عبد الله) د. : التربة الخضراء فى بورصة ، دراسة أثرية معمارية ، مجلة كلية آداب قنا ، جامعة جنوب الوادى .
- عليه (حسين عبد الرحيم) د. : المعادن ضمن كتاب القاهرة ، القاهرة ١٩٧٠م.
- الأسلحة الإسلامية بمتحف المنيل . القاهرة ١٩٨٤م .
- عمارة (مصطفى محمد) : الإسعاد شرح بانث سعاد ، مطبعة الحلبي ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م .
- فهمى (عبد الرحمن) د. : السجاد ضمن كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها .
- كونل (أرنست) : الفن الإسلامى ، ترجمة : أحمد موسى ، بيروت ١٩٦٦م.
- كينج (دونالد) : الطنافس والمنسوجات ، كنوز الفن الإسلامى . جنيف ١٩٨٥م.
- مارسدن (وليم) : رحلات ماركو بولو ، ترجمة : عبد العزيز جاويد ، القاهرة ١٩٧٧م .
- ماهر (سعاد) د. : الخزف التركى ، القاهرة ١٩٧٧م .
- : الفنون الإسلامية ، القاهرة ١٩٨٦م .
- : البحرية فى مصر الإسلامية وآثارها الباقية ، القاهرة .
- متولى (أحمد فؤاد) : الفتح العثمانى للشام ومصر من واقع الوثائق والمصادر التركية والعربية المعاصرة ، القاهرة ١٩٧٦م .
- مجموعة مؤلفين : كنوز الفن الإسلامى ، ترجمة (السالم) حصة صباح وآخرين مراجعة عبد الرازق (أحمد) د. جنيف ١٩٨٥م .
- مرزوق (محمد عبد العزيز) د. : الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى ، القاهرة ١٩٧٤م .
- : الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس ، بيروت .

- مصطفى (حسين رمضان) د. : سيمرغ - العنقاء فى الفن الإسلامى ،
مجلة كلية الآثار ، العدد السادس ١٩٩٥ م.

- مصطفى (محمد) د. : سجاجيد الصلاة التركية ، القاهرة ١٩٥٣ م.

- معرض الفنون المعدنية والخشبية الإسلامية (متحف الآثار التركية الإسلامية) ،
السليمانية / استانبول ١٩٨٣ م.

- نور (حسن) د. : تحف زجاجية وأخرى بللورية من عصر الأسرة العلوية ،
دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن (١٣ هـ / ١٩ م) ،
مجلة كلية آداب سوهاج ، جامعة جنوب الوادى ، العدد
الحادى والعشرون .

- يوسف (عبد الرؤوف على) : الخزف الإيرانى ، دراسات فى الفن الفارسى ،
القاهرة ١٩٧١ م.

ثالثا : الرسائل العلمية :

- إبراهيم (إيهاب أحمد) د. : دراسة أثرية فنية لتصاوير كتاب ترجمة صور
الكواكب للصوفى بدار الكتب المصرية سجل رقم ٩ -
مىقات فارسى ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ،
١٩٩٨ م .

- أبو الفتوح (كوثر) د. : السجاد التركى العثمانى خصائصه ومراكز إنتاجه
دراسة فنية فى ضوء مجموعات سجاد القاهرة ، رسالة
دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٩٢ م.

- الطائش (على) د. : المنسوجات فى مصر العثمانية ، رسالة ماجستير
مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٥ م.

: العمائر الجركسية الباقية بشارعى الخيامية والسروجية ،
دراسة أثرية معمارية ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة
القاهرة ١٩٨٩ م.

- يومى (محمد على) د. الطغراء العثمانية ، رسالة ماجستير ، مخطوط
بجامعة القاهرة ١٩٨٥ م.

- خليفة (ربيع حامد) د. : البلاطات الخزفية فى عمائر القاهرة العثمانية ،
رسالة ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٧٧ م.

- عبد الحفيظ (محمد على) : أشغال المعادن فى القاهرة العثمانية ، رسالة
ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٩٥ م.

- عبد الدايم (نادر محمود) د. التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى ، رسالة
ماجستير مخطوط بجامعة القاهرة ١٩٨٩ م.

- محمد حسن (عبد الناصر) د. : التأثيرات الفنية الوافدة على الفنون
التطبيقية وزخارف العمائر بمصر الإسلامية حتى نهاية
العصر الفاطمى ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة جنوب
الوادى ١٩٩٩ م.

رابعا : المراجع الأجنبية :

- Aksit (I.) : Istanbul . Istanbul 1994.

- Allan (J.) : Metal work, Copper, Brass & stell (Decorative Arts
from Ottoman Empir) london 1982.

: The survival of precious and Base Metal objects
from the Medieval Islamic world, pots & pans,
Edited by Vickers (M.). oxford 1985.

- Arseven (C.E.) : Les Arts Decoratife Turk, Istanbul 1952.

- Aslanapa (o.) : Pottery and kilns form Iznik Excavations, Istan-
bul 1970.

: Turkish ceramics, Archaeology XXIV, No, 3, New
york, 1971.

: Turkish Art.

- Atasoy (N.) : Iznik, The pottery of Ottoman Turkey, london 1989.
- Atil (E.) : Turkish Art, Japan 1980.
- Bloom (J.) & Blair (S.) : Islamic Arts, Hong Kong 1997.
- Brend (B.) : Islamic Art, london 1991.
- Carswell (J.) : ceramics, Decorative Art from the Ottoman Empire, london 1966.
- Chatzidakis (M.) : Benaki Museum, Athen 1989.
- Denny (W.B.) : Ceramics in Turkish Art, washington D.C. 1980.
- : Textiles (Decorative Arts from Ottoman Empire), london 1982.
- : Islamic Textiles and Urban Life, The Ottoman Turk, Bacharch (J.) : The warp and weft of Islam.
- Dury (C.J.) : Art of Islam, Germany 1970.
- Erdmann (H.) : Orient Teppich zu seiner Geschichte and Erforschung, Germany 1966.
- Ettinghausen (R.) : Art Treasure of Turkey, Washington 1966.
- Ferenc (B.) : Kora - Oszman Szönyegek Früh Osmanische knüpf Teppiche.
- Fermenton (F.) : Oriental Rugs and carpets, milan 1982.
- Cantzhorn (V.) : Oriental Carpets, Germany 1998.
- Geza (F.) : Islamic Pottery, london 1983.

- Hassan (Z.M). : Moslem Art in foud I University Museum
(Now Cairo University), Cairo 1950.
- Hobson (R.L.) : A Guide to the Islamic pottery of the New east,
london 1932.
- James (W.R.) : Turkish and English Lexicon, Beirut 1987.
- Kolsuk (A.) : Iznik Ceramics Known as Golden horn ware, Sa-
nat, Istanbul.
- Kürkman (G.) : Silver Ottoman Marks, Istanbul 1996.
- Lane (A.) : Later Islamic Pottery, london 1957.
: Pottery of Iznik, Ars orientalis, II, Ann Arbor
1957.
: A Guide to the collection of Tiles, London 1960.
: The Ottoman pottery of Iznik (Ars orientalis Vol.
2.).
- Leavy (M.) : The world of Ottoman Art, london 1975.
- Önder (M.) : Seljuk Tile decoration in the kubad Abad palace,
Sanat, Istanbul.
- Öney (G.) Tiles and Ceramics, Istanbul.
- Öz (T.) : Turkish Tiles, Ankara 1950.
- Parry (W.P.) : Pottery for Schools, london.
- Raby (J.) : Metalwork, Silver & Gold (Decorative Arts from
Ottoman Empir), london 1982.
- Reed (S.) : Oriental Rugs and Carpets, Germany 1967.
- Rice (D.T.) : Islamic Art, Spain 1948.

- Riefstahl (R.M.) : Early Turkish Tile Revetments in Edirne.
(Ars Islamica. Vol. V), 1937.
- Rogers (J.M.) : Islamic Art & Design, london 1983.
- Sarre : Denkmäler persicher Bau kunst, Berlin 1910.
- Sözen (M.) : The Evlution of Turkish Art and Architecture, Is-
tanbul 1987.
- : Arts in the age of Sinan Matbaa Cilik Sanayi,
1988.
- Stanford (J.S.) : History of the Ottoman Empier and Modern
Turkey, london- New york-Melbourne, 1977.
- Turhan Can: Topkapı palace, Istanbul 1993.
- Zick Nissen (J.) : Some Rare pieces of Early Ottoman Blue and
white Ceramics. Aix - eu provence 1971 .
- : Keramik, Türkische kunst und kultur aus osma-
nischer zeit, Germany 1985.
- خامساً : المراجع التركية الحديثة :
- Altay (F.) : Kaftanlar, (Topkapı sarayı Muzesi, Istanbul 1979.
- Aslanapa (O.) : Türk Sanatı, Istanbul 1984.
- Bodur (F.) : Türk Maden sanatı, Istanbul 1987.
- Erginsoy (ü) : Maden Sanatı, Anadolu Selçuklu, Ankara 1992.
- : Anadololu Selcuklu, Mimari Süslemesi ve El Sa-
natları, Ankara 1992.
- Renda (G.) : Batılılaşma Döneminde türk Resim Sanatı 1700-
1850, Ankara 1977.

فهرس اللوحات

- | | |
|-------------|---|
| لوحة رقم ١ | فسيفساء خزفية ، مدرسة قره طاي (٦٤٩هـ / ١٢٥١م) . |
| لوحة رقم ٢ | بلاطة خزفية قصر قباد آباد |
| لوحة رقم ٣ | بلاطة خزفية ، قصر قباد آباد |
| لوحة رقم ٤ | محراب جامع صاحب عطا (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) . |
| لوحة رقم ٥ | بلاطات خزفية ، الجامع الأخضر في بورصة (٨٢٢ - ٨٢٧هـ / ١٤١٩ - ١٤٢٤م) . |
| لوحة رقم ٦ | بلاطات خزفية ، جامع مراد الثاني في أدرنه (٨٣٩ - ٨٤٠هـ / ١٤٣٥ - ١٤٣٦م) . |
| لوحة رقم ٧ | بلاطة خزفية ، أزنيق النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ٨ | بلاطات خزفية ، أزنيق النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ٩ | بلاطة خزفية ، أزنيق النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٠ | بلاطة خزفية ، أزنيق النصف الثاني من القرن (١٠هـ / ١٦م) . |
| لوحة رقم ١١ | بلاطات خزفية ، مسجد رستم باشا (٩٦٩هـ / ١٥٦١م) . |
| لوحة رقم ١٢ | بلاطات خزفية ، مسجد رستم باشا (٩٦٩هـ / ١٥٦١م) |
| لوحة رقم ١٣ | بلاطات خزفية ، مسجد صو ققلو محمد باشا (٩٧٩هـ / ١٥٧١م) . |
| لوحة رقم ١٤ | بلاطات خزفية ، مسجد علي باشا (٩٨٦ - ٩٨٨هـ / ١٥٧٨ - ١٥٨٠م) . |
| لوحة رقم ١٥ | بلاطات خزفية ، جناح الحريم بقصر طوبقايي (القرن ١٠هـ / ١٦م) . |
| لوحة رقم ١٦ | بلاطات خزفية ، جناح الحريم بقصر طوبقايي (القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٧ | بلاطات خزفية ، أزنيق (القرن ١١هـ / ١٧م) . |
| لوحة رقم ١٨ | بلاطات خزفية ، محراب مسجد قرا أغالر (القرن ١١هـ / ١٧م) . |

- وحة رقم ١٩ بلاطة خزفية ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م)
- وحة رقم ٢٠ بلاطة خزفية ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م)
- وحة رقم ٢١ طبق من الخزف السلجوقي الأناضول (النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م)
- وحة رقم ٢٢ طبق من الخزف السلجوقي الأناضول (النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م)
- وحة رقم ٢٣ سلطانية من الخزف السلجوقي الأناضول (النصف الأول من القرن ٧هـ / ١٣م)
- وحة رقم ٢٤ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف ميلتس (القرن ٨هـ / ١٤م).
- وحة رقم ٢٥ مشكاه من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض (القرن ٩هـ / ١٥م)
- وحة رقم ٢٦ طبق من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض (١٥٢٠م)
- وحة رقم ٢٧ مشكاه من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض (١٤٨١ - ١٥١٢م)
- لوحه رقم ٢٨ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف دمشق أزنق (النصف الأول من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحه رقم ٢٩ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف دمشق أزنق (النصف الأول من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحه رقم ٣٠ مشكاه من الخزف المعروف خطأً بخزف دمشق أزنق (مؤرخة بسنة ٩٤٦هـ)
- لوحه رقم ٣١ (أ ، ب ، جـ) أطباق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزنق (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحه رقم ٣٢ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزنق (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحه رقم ٣٣ قنينة من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزنق (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)

- لوحة رقم ٣٤ إيريقي من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م) .
- لوحة رقم ٣٥ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٣٦ أ طبق من خزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٣٦ ب قنينة من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٣٧ قنينة من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٣٨ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٣٩ إيريقي من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٤٠ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٤١ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)
- لوحة رقم ٤٢ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (القرن ١١هـ / ١٧م)
- لوحة رقم ٤٣ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (القرن ١١هـ / ١٧م)
- لوحة رقم ٤٤ إيريقي من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (القرن ١١هـ / ١٧م)
- لوحة رقم ٤٥ إيريقي من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزيقي (القرن ١١هـ / ١٧م)

| | |
|--|--------|
| طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزنيق (القرن ١١هـ / ١٧م) | ٤٦ رقم |
| طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس أزنيق (القرن ١١هـ / ١٧م) | ٤٧ رقم |
| آنية سكر من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٤٨ رقم |
| آنية سكر من الخزف (بدون غطاء) ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٤٩ رقم |
| إبريق من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٠ رقم |
| فنجان ييشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥١ رقم |
| فنجان ييشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٢ رقم |
| فنجان ييشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٣ رقم |
| فنجان ييشه من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٤ رقم |
| طبق من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٥ رقم |
| طبق من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٦ رقم |
| قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٧ رقم |
| زمزية من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٨ رقم |
| بيضة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٥٩ رقم |
| بيضة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٦٠ رقم |
| قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٦١ رقم |
| قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٦٢ رقم |
| براد شاي من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٦٣ رقم |
| قنينة من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٦٤ رقم |
| آنية أزهار من الخزف ، كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م) | ٦٥ رقم |
| طبق من الخزف ، جناق قلعة (النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م) | |

| | |
|-------------|---|
| لوحة رقم ٦٦ | طبق من الخزف، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ٦٧ | طبق من الخزف ، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ٦٨ | طبق من الخزف، جناق قلعة (النصف الثانى من القرن ١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ٦٩ | طبق من الخزف، جناق قلعة (القرن ١٣هـ / ١٩م) |
| لوحة رقم ٧٠ | طبق من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ / ١٩م) |
| لوحة رقم ٧١ | طبق من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ٧٢ | قدر من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ٧٣ | إبريق من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ / ١٩م) |
| لوحة رقم ٧٤ | زمزمية من الخزف ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ / ١٩م) |
| لوحة رقم ٧٥ | إناء من الخزف بهيئة جواد ، جناق قلعة (القرن ١٣هـ / ١٩م) |
| لوحة رقم ٧٦ | شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ، الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحة رقم ٧٧ | حامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ، الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحة رقم ٧٨ | صدرية من البرونز ، الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحة رقم ٧٩ | حليات اقفال من البرونز والنحاس ، الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحة رقم ٨٠ | حلية عرش من البرونز المطلى بالذهب ، الأناضول (القرن ٦هـ / ١٢م) |
| لوحة رقم ٨١ | صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة ، تخص السلطان مراد الثانى |
| لوحة رقم ٨٢ | شمعدان من النحاس الأصفر ، ينسب للسلطان بايزيد الثانى |
| لوحة رقم ٨٣ | شمعدان من النحاس « طراز التوليب » مؤرخ فى سنة ٩٠٥ هـ (الشمعدان اقصى اليسار) |

| | |
|--------------|---|
| لوحه رقم ٨٤ | ثريا من النحاس المطلى بالذهب تخص السلطان بايزيد الثانى |
| لوحه رقم ٨٥ | سلطانية من الفضة المطلية بالذهب ، تخص السلطان بايزيد الثانى |
| لوحه رقم ٨٦ | سلطانية من الفضة المطلية بالذهب ، تخص السلطان بايزيد الثانى |
| لوحه رقم ٨٧ | سلطانية من الفضة المطلية بالذهب ، تخص ولى العهد سليم بن بايزيد |
| لوحه رقم ٨٨ | مشكاة معدنية من النحاس المطلى بالذهب ، (بداية القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ٨٩ | شمعدان من النحاس المطلى بالذهب ، ينسب لفترة السلطان سليمان القانونى |
| لوحه رقم ٩٠ | شمعدان من النحاس « طراز التوليب » |
| لوحه رقم ٩١ | سلطانية من الفضة ، تخص السلطان سليمان القانونى |
| لوحه رقم ٩٢ | زمزمية من الذهب مرصعة بالأحجار الكريمة تخص السلطان سليمان القانونى |
| لوحه رقم ٩٣ | إبريق وطاس من الفضة ، يرجع لفترة النصف الثانى من القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ٩٤ | مبخرة من الفضة المطلية بالذهب ، تنسب لفترة السلطان مراد الثالث . |
| لوحه رقم ٩٥ | طاس من الفضة المطلية بالذهب ، تنسب لفترة السلطان مراد الثالث . |
| لوحه رقم ٩٦ | ركاب من الفضة المطلية بالذهب ، يخص السلطان مراد الثالث |
| لوحه رقم ٩٧ | (أ ، ب) مبخرة من الفضة وأخرى من النحاس ، تخصان السلطان محمد الثالث |
| لوحه رقم ٩٨ | إبريق من الفضة ، يخص السلطان أحمد الأول |
| لوحه رقم ٩٩ | إبريق من الفضة ، يخص الحاكم العثمانى لقلعة صاقز |
| لوحه رقم ١٠٠ | قدح من الفضة ، يخص السلطان أحمد الأول |
| لوحه رقم ١٠١ | سلطانية من الفضة ، تخص السلطان أحمد الأول |

| | |
|--------------|--|
| لوحة رقم ١٠٢ | إبريق من الفضة ، يخص السلطان عثمان الثانى |
| لوحة رقم ١٠٣ | مشكاة من الفضة تخص السلطان عثمان الثانى (وقف ضريح أبى أيوب) |
| لوحة رقم ١٠٤ | مبخرة من البرونز ، تخص عائشة سلطانه |
| لوحة رقم ١٠٥ | إبريق من الفضة يخص السلطان مراد الرابع |
| لوحة رقم ١٠٦ | مبخرة من الفضة المطلية بالذهب ، تخص هوا قادين عمة السلطان عثمان الثانى ، مؤرخة فى سنة ١٠٣٣هـ |
| لوحة رقم ١٠٧ | شمعدنان من الفضة يخصان السلطان إبراهيم خان |
| لوحة رقم ١٠٨ | مشكاة من الفضة تخص السلطان محمد الرابع |
| لوحة رقم ١٠٩ | مقلمة من الفضة المطلية بالذهب ، من عمل على سنة ١١٣٩هـ |
| لوحة رقم ١١٠ | مقلمة من الفضة المطلية بالذهب ، من عمل محمد سنة ١١١٥هـ |
| لوحة رقم ١١١ | شمعدان من الفضة ، يخص السلطان أحمد الثالث . |
| لوحة رقم ١١٢ | قنينة من الفضة تنسب إلى فترة السلطان أحمد الثالث |
| لوحة رقم ١١٣ | سيف من نوع ذو الفقار ، مؤرخ فى سنة ٩٣٨هـ |
| لوحة رقم ١١٤ | سيف ياطقان ، من عمل عبد الله سنة ١٢٩٤هـ |
| لوحة رقم ١١٥ | خنجر يخص السلطان مراد الرابع |
| لوحة رقم ١١٦ | خنجر عثمانى - مؤرخ فى سنة ١٠٩٧هـ |
| لوحة رقم ١١٧ | (أ ، ب) فأسان من فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١١٨ | (أ ، ب) دبوسان من فترة القرن (١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ١١٩ | جزء من درع لوقاية اليد ، فترة النصف الثانى من القرن (٩هـ / ١٥م) |
| لوحة رقم ١٢٠ | درع لوقاية جبهة الخيل ، فترة السلطان سليم الأول |
| لوحة رقم ١٢١ | درع لوقاية جبهة الخيل ، فترة نهاية القرن (١٠هـ / ١٦م) |

| | |
|--------------|--|
| لوحه رقم ١٢٢ | درع لوقاية جبهة الخيل ، فترة القرن (١١١هـ / ١٧م) |
| لوحه رقم ١٢٣ | خوذة من الحديد ، فترة نهاية القرن (٨هـ / ١٤م) |
| لوحه رقم ١٢٤ | خوذة من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ١٢٥ | خوذة من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ١٢٦ | خوذة من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١١هـ / ١٧م) |
| لوحه رقم ١٢٧ | قرص من النحاس المطلى بالذهب ، فترة القرن (١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ١٢٨ | قرص من النحاس المطلى بالذهب . يخص الوزير العثماني حافظ أحمد باشا |
| لوحه رقم ١٢٩ | منبر الجامع الكبير في سرت (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحه رقم ١٣٠ | ريشة منبر جامع أرسلان خانة في أنقرة (٦٨٨ - ٦٨٩هـ / ١٢٨٩ - ١٢٩٠م) |
| لوحه رقم ١٣١ | باب مسجد حاجي حسن في أنقرة (بداية القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحه رقم ١٣٢ | كرسي مصحف (رحل) من مسجد علاء الدين في قونية (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحه رقم ١٣٣ | حشوات منبر الجامع الكبير في ملاطيا (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحه رقم ١٣٤ | منبر الجامع الكبير في بورصة (٨٠٢هـ / ١٣٩٩م) |
| لوحه رقم ١٣٥ | تفصيل من الباب الخشبي للتربة الخضراء في بورصة |
| لوحه رقم ١٣٦ | باب خشبي ، مسجد سجانوس باشا في بالكشير |
| لوحه رقم ١٣٧ | باب خشبي ، تربة السلطان سليمان القانوني في استانبول |
| لوحه رقم ١٣٨ | كرسي مقرئ ، جامع السلیمانيه |
| لوحه رقم ١٣٩ | كرسي مصحف (رحل) (القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ١٤٠ | كرسي وصندوق مصحف (القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحه رقم ١٤١ | صندوق مصحف مؤرخ في سنة ٩١١هـ |
| لوحه رقم ١٤٢ | توقيع صانع الصندوق السابق |
| لوحه رقم ١٤٣ | (أ ، ب) صندوق مصحف (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |

| | |
|--------------|---|
| لوحة رقم ١٤٤ | صندوق مصحف (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٤٥ | صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٤٦ | صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٤٧ | صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٤٨ | صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٤٩ | صندوق مصحف ، (منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م) |
| لوحة رقم ١٥٠ | مصراع نافذة ، مسجد الوالدة (الجامع الجديد) ١٥٩٨ - ١٦٦٣م . |

| | |
|--------------|---|
| لوحة رقم ١٥١ | كرسى مصحف (رحل) القرن ١١هـ / ١٧م) |
| لوحة رقم ١٥٢ | صندوق مصحف مؤرخ فى سنة ١٠٢٦هـ / ١٦١٧م |
| لوحة رقم ١٥٣ | صندوق مصحف (القرن ١١هـ / ١٧م) |
| لوحة رقم ١٥٤ | عرش السلطان مراد الثالث |
| لوحة رقم ١٥٥ | صندوق مصحف (القرن ١٢هـ / ١٨م) |
| لوحة رقم ١٥٦ | كرسى مصحف (القرن ١٣هـ / ١٩م) |
| لوحة رقم ١٥٧ | ظهر مرآة من العاج |
| لوحة رقم ١٥٨ | قطعة نسيج من الحرير باسم السلطان كيقاباد الأول (٦١٦هـ / ١٢١٨ - ١٢١٩م) |

| | |
|--------------|--|
| لوحة رقم ١٥٩ | قطعة نسيج من الحرير ، الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحة رقم ١٦٠ | قطعة نسيج من الحرير ، الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م) |
| لوحة رقم ١٦١ | قبطان من القטיפه ، يخص السلطان محمد الفاتح |
| لوحة رقم ١٦٢ | قبطان من القטיפه ، يخص السلطان محمد الفاتح |
| لوحة رقم ١٦٣ | قبطان من القטיפه ، يخص السلطان محمد الفاتح |
| لوحة رقم ١٦٤ | قبطان من القטיפه ، يخص السلطان بايزيد الثانى |
| لوحة رقم ١٦٥ | قبطان من نسيج السرنك ، يخص السلطان بايزيد الثانى |
| لوحة رقم ١٦٦ | قبطان من الحرير ينسب خطأ للسلطان بايزيد الثانى |

| | |
|--------------|---|
| لوحه رقم ١٦٧ | قفطان من الحرير ، يخص الأمير مصطفى |
| لوحه رقم ١٦٨ | قفطان من نسيج السرنك ، يخص السلطان سليم الأول |
| لوحه رقم ١٦٩ | قفطان من نسيج السرنك ، يخص السلطان سليم الأول |
| لوحه رقم ١٧٠ | قفطان من نسيج السراسر يخص السلطان سليمان القانونى |
| لوحه رقم ١٧١ | قفطان من ينسج الحرير ، يخص السلطان سليم الثانى |
| لوحه رقم ١٧٢ | قفطان من نسيج السراسر ، يخص السلطان سليم الثانى |
| لوحه رقم ١٧٣ | قفطان من القطيفة البارزة يخص السلطان محمد الثالث |
| لوحه رقم ١٧٤ | قفطان من القطيفة البارزة يخص السلطان محمد الثالث |
| لوحه رقم ١٧٥ | قفطان من القطيفة المطرزة يخص السلطان محمد الثالث |
| لوحه رقم ١٧٦ | قفطان طفل من الحرير (القرن ١١هـ / ١٧م) |
| لوحه رقم ١٧٧ | قفطان طفل من الحرير (القرن ١١هـ / ١٧م) |
| لوحه رقم ١٧٨ | قفطان من الحرير يخص السلطان مراد الرابع |
| لوحه رقم ١٧٩ | قفطان من الستان يخص السلطان سليمان الثالث |
| لوحه رقم ١٨٠ | قطعة من نسيج القطيفة (القرن ١١هـ / ١٧م) |
| لوحه رقم ١٨١ | قفطان من الحرير يخص السلطان أحمد الثالث |
| لوحه رقم ١٨٢ | قفطان من الحرير المطرز ، يخص السلطان عثمان الثالث |
| لوحه رقم ١٨٣ | سجادة من مسجد علاء الدين فى قونية |
| لوحه رقم ١٨٤ | سجادة من مسجد علاء الدين فى قونية |
| لوحه رقم ١٨٥ | سجادة من شرق الأناضول (القرن ٩هـ / ١٥م) |
| لوحه رقم ١٨٦ | سجادة من شرق الأناضول (القرن ٩هـ / ١٥م) |
| لوحه رقم ١٨٧ | سجادة من نوع هولباين (القرن ٩هـ / ١٥م) |
| لوحه رقم ١٨٨ | سجادة من نوع لوتو (القرن ٩هـ / ١٥م) |
| لوحه رقم ١٨٩ | سجادة صلاة (القرن ٩هـ / ١٥م) |
| لوحه رقم ١٩٠ | سجادة صلاة من نوع بلىنى (القرن ٩هـ / ١٥م) |
| لوحه رقم ١٩١ | سجادة عشاق من نوع ذات السرة |

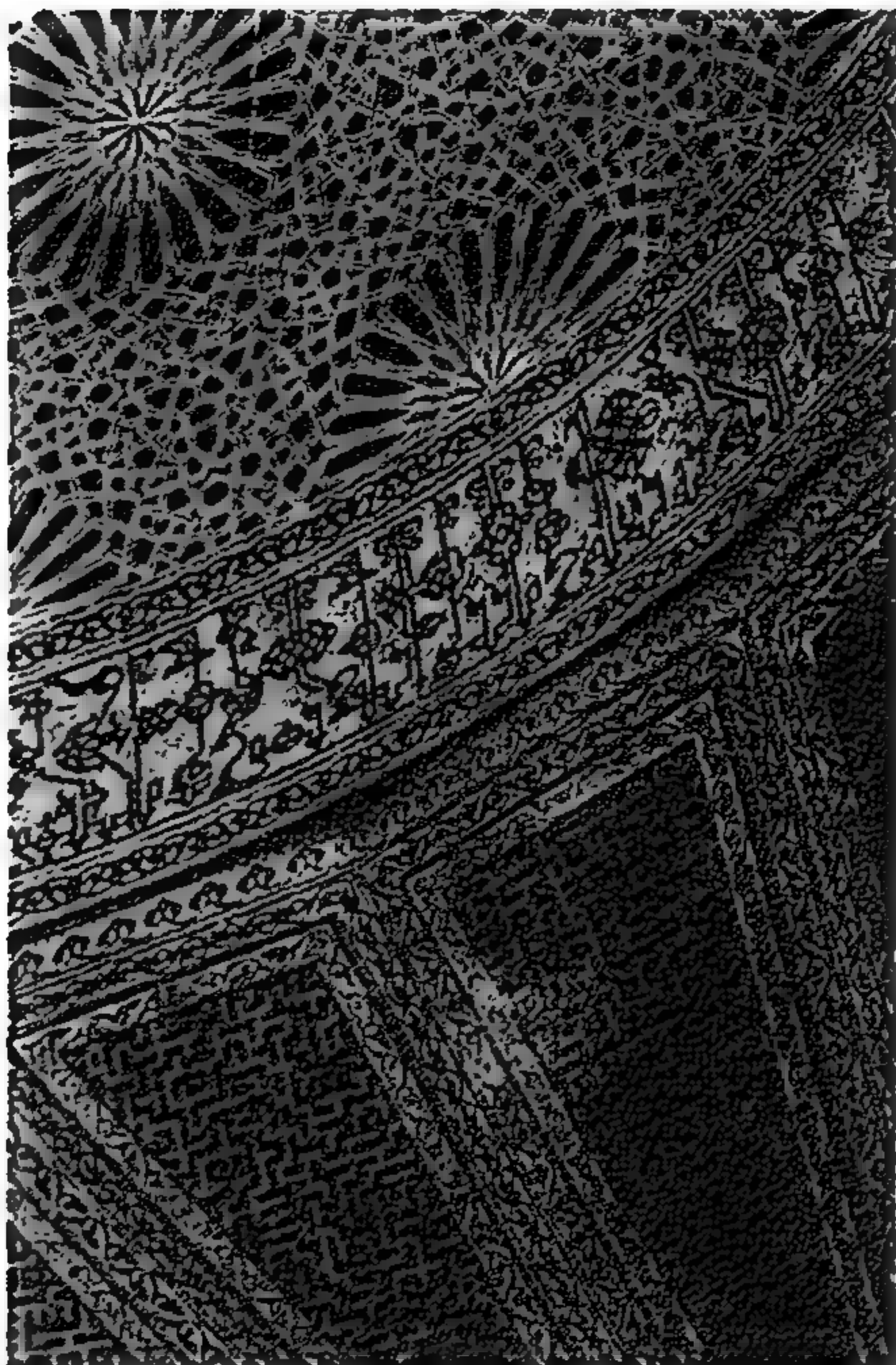
| | |
|--------------|---|
| لوحة رقم ١٩٢ | سجادة عشاق من نوع ذات السرر النجمية |
| لوحة رقم ١٩٣ | سجادة عشاق من نوع ذات الطيور |
| لوحة رقم ١٩٤ | سجادة عشاق من نوع تشتتmani والسرة |
| لوحة رقم ١٩٥ | سجادة عشاق من نوع ترانسلفانيا |
| لوحة رقم ١٩٦ | سجادة عشاق من نوع ترانسلفانيا |
| لوحة رقم ١٩٧ | سجادة عشاق للصلاة |
| لوحة رقم ١٩٨ | سجادة من نوع سجاجيد السراى |
| لوحة رقم ١٩٩ | سجادة من برجامة |
| لوحة رقم ٢٠٠ | سجادة صلاة من نوع جورديز شيكلى |
| لوحة رقم ٢٠١ | سجادة صلاة من نوع جورديز شيكلى |
| لوحة رقم ٢٠٢ | سجادة صلاة من نوع جورديز شيكلى سنيكلى |
| لوحة رقم ٢٠٣ | سجادة صلاة من نوع قيز جورديز |
| لوحة رقم ٢٠٤ | سجادة صلاة قولاً |
| لوحة رقم ٢٠٥ | سجادة صلاة قولاً |
| لوحة رقم ٢٠٦ | سجادة صلاة . لاديق |
| لوحة رقم ٢٠٧ | سجادة صلاة . (صف) لاديق |
| لوحة رقم ٢٠٨ | سجادة صلاة من نوع (مزارلك) . لاديق |
| لوحة رقم ٢٠٩ | سجادة صلاة موجور |
| لوحة رقم ٢١٠ | سجادة صلاة ميلاس |
| لوحة رقم ٢١١ | سجادة مكرى |
| لوحة رقم ٢١٢ | سجادة يورك |
| لوحة رقم ٢١٣ | كأس من الزجاج (الأناضول القرن ٧هـ / ١٣م |
| لوحة رقم ٢١٤ | قنينة من الزجاج من نوع عين البلبيل . |

الصفحة

فهرس الموضوعات

| | |
|-----|---|
| ٥ | تصدير : |
| ٩ | الفصل الأول : البلاطات والأواني الخرفية |
| ١٢٣ | الفصل الثاني : التحف المعدنية |
| ١٩٥ | الفصل الثالث : التحف الخشبية والعاجية |
| ٢٢٧ | الفصل الرابع : المنسوجات |
| ٢٦٩ | الفصل الخامس : السجاد |
| ٣٣١ | الفصل السادس : التحف الزجاجية |
| ٣٤١ | الخاتمة : |
| ٣٤٥ | قائمة المراجع العربية والأجنبية : |
| ٣٥٤ | فهرس اللوحات : |

اللوحات



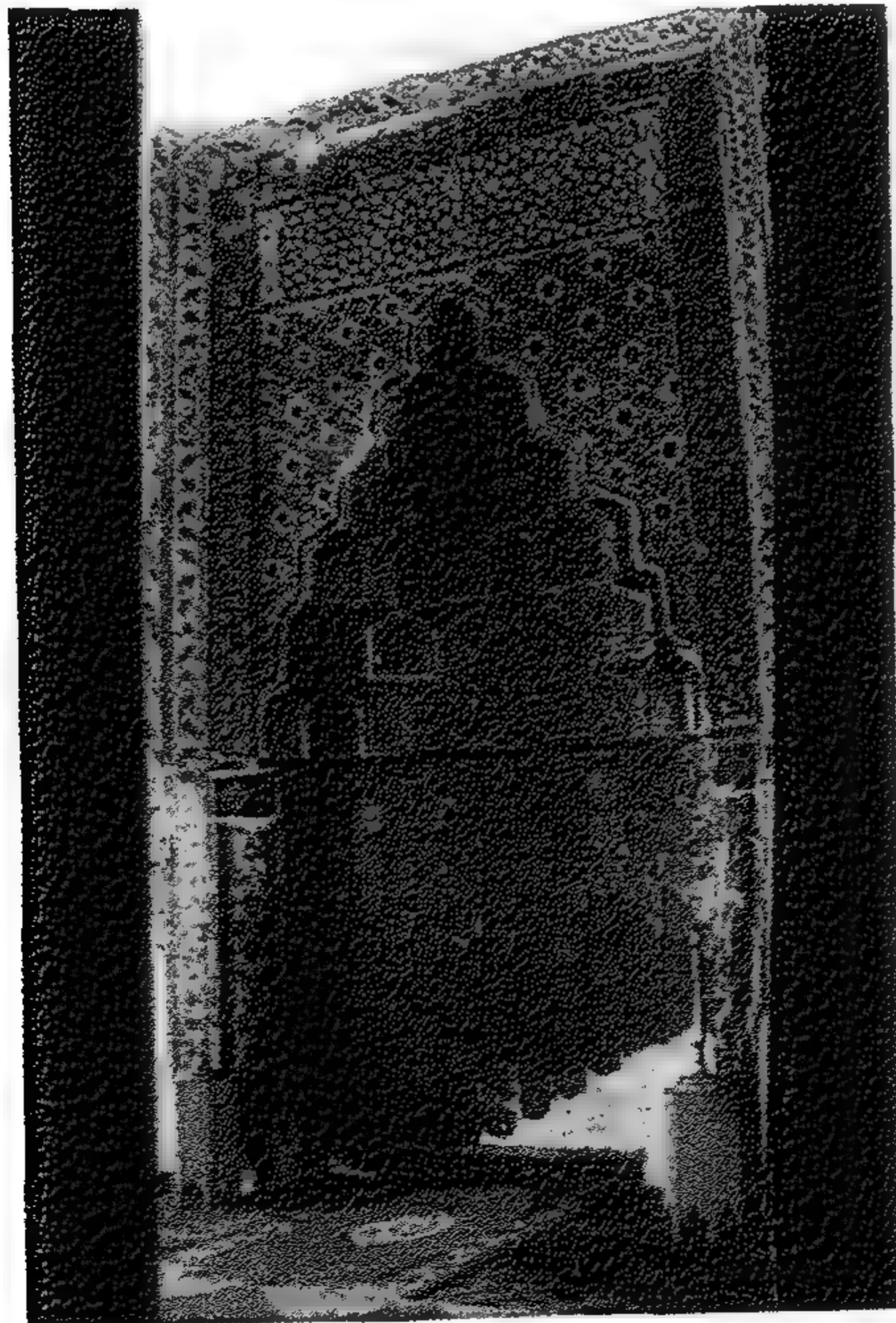
لوحة رقم ١ فسيفساء خزفية، مدرسة قره طای
(١٢٥١م / ٦٤٩هـ)



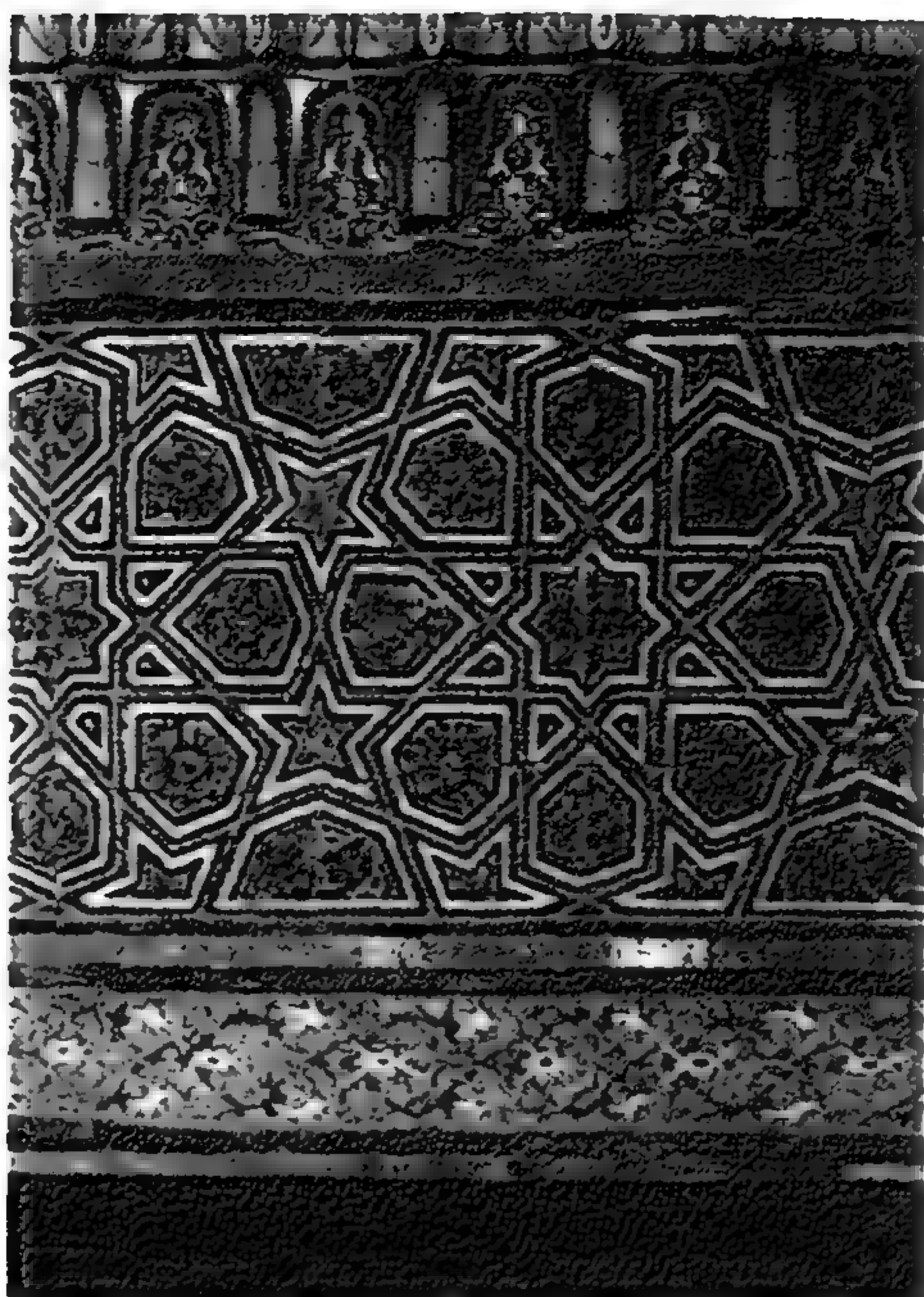
لوحة رقم ٢ بلاطة خزفية، قصر قباد آباد



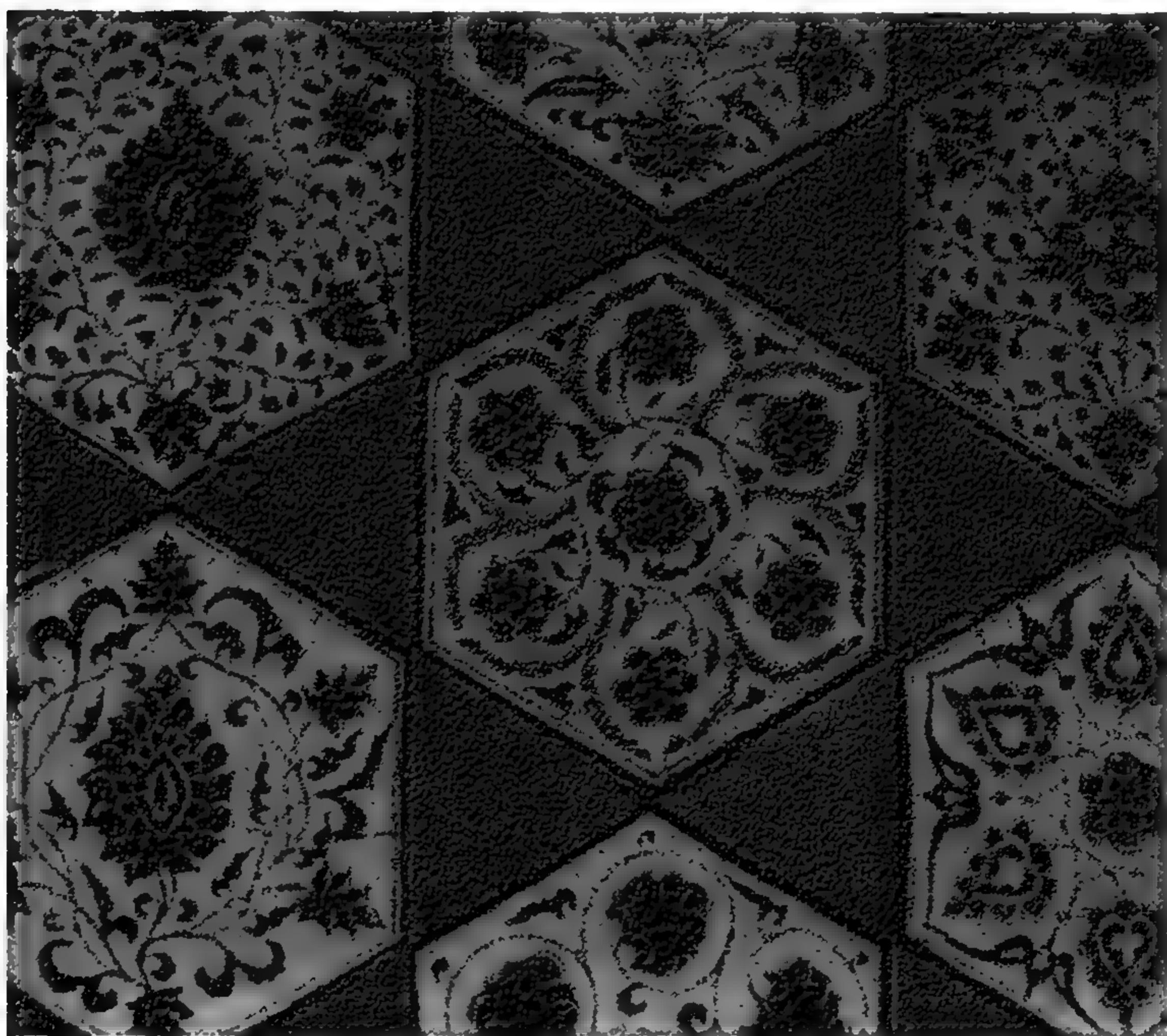
لوحة رقم ٣ بلاطة خزفية، قصر قباد آباد



لوحة رقم ٤ محراب جامع صاحب عطا
(١٢٥٦ هـ / ١٩٣٨ م)



لوحة رقم ٥ بلاطات خزفية - الجامع الأخضر في بورصة
(٨٢٢ - ٨٢٧ هـ / ١٤١٩ - ١٤٢٤ م)



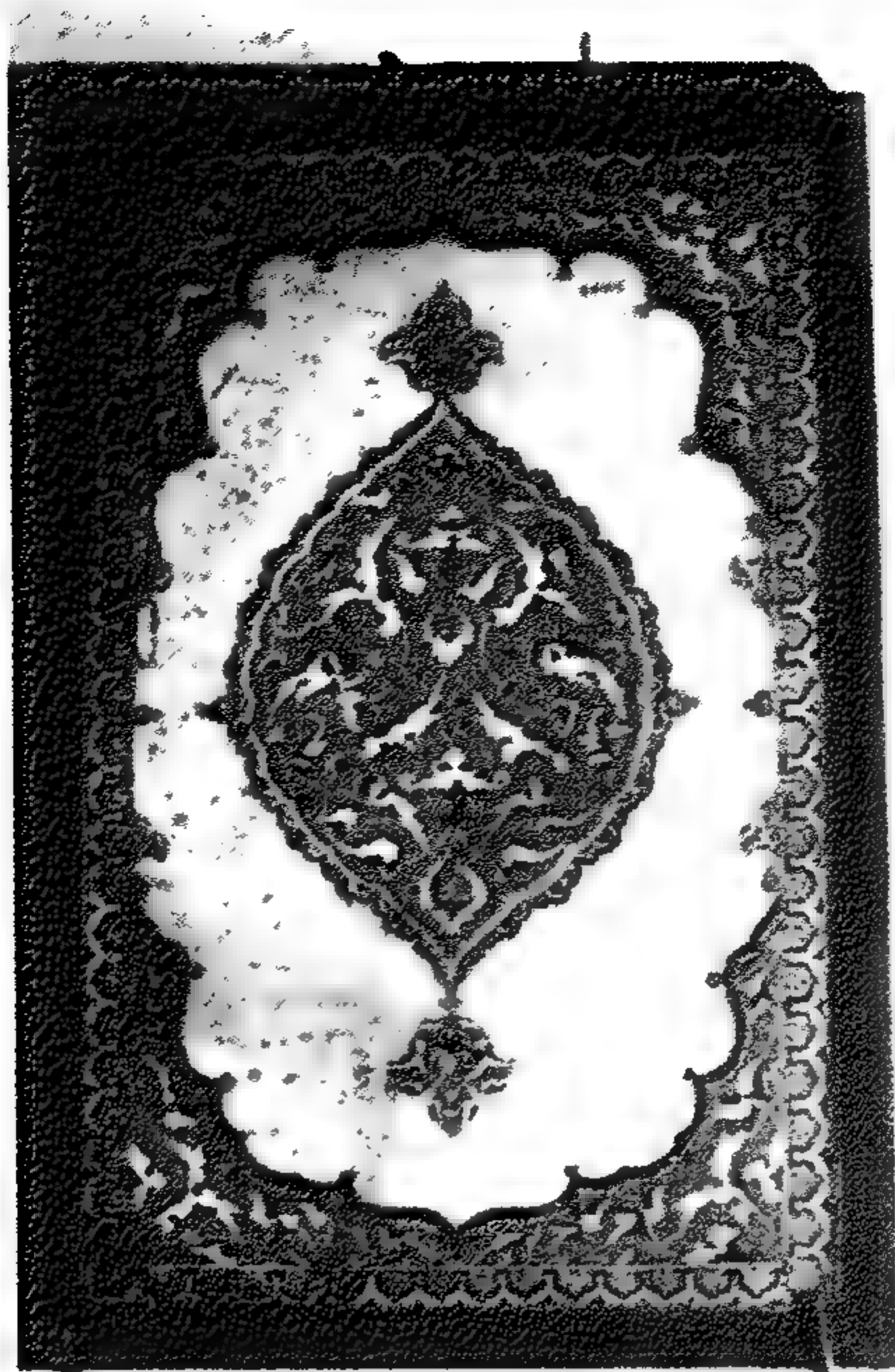
لوحة رقم ٦ بلاطات خزفية - جامع مراد الثاني في ادرنه
(٨٣٩ - ٨٤٠ هـ / ١٤٣٥ - ١٥٣٦ م)



لوحة رقم ٧ بلاطة خزفية - ازنيق، النصف الثاني
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



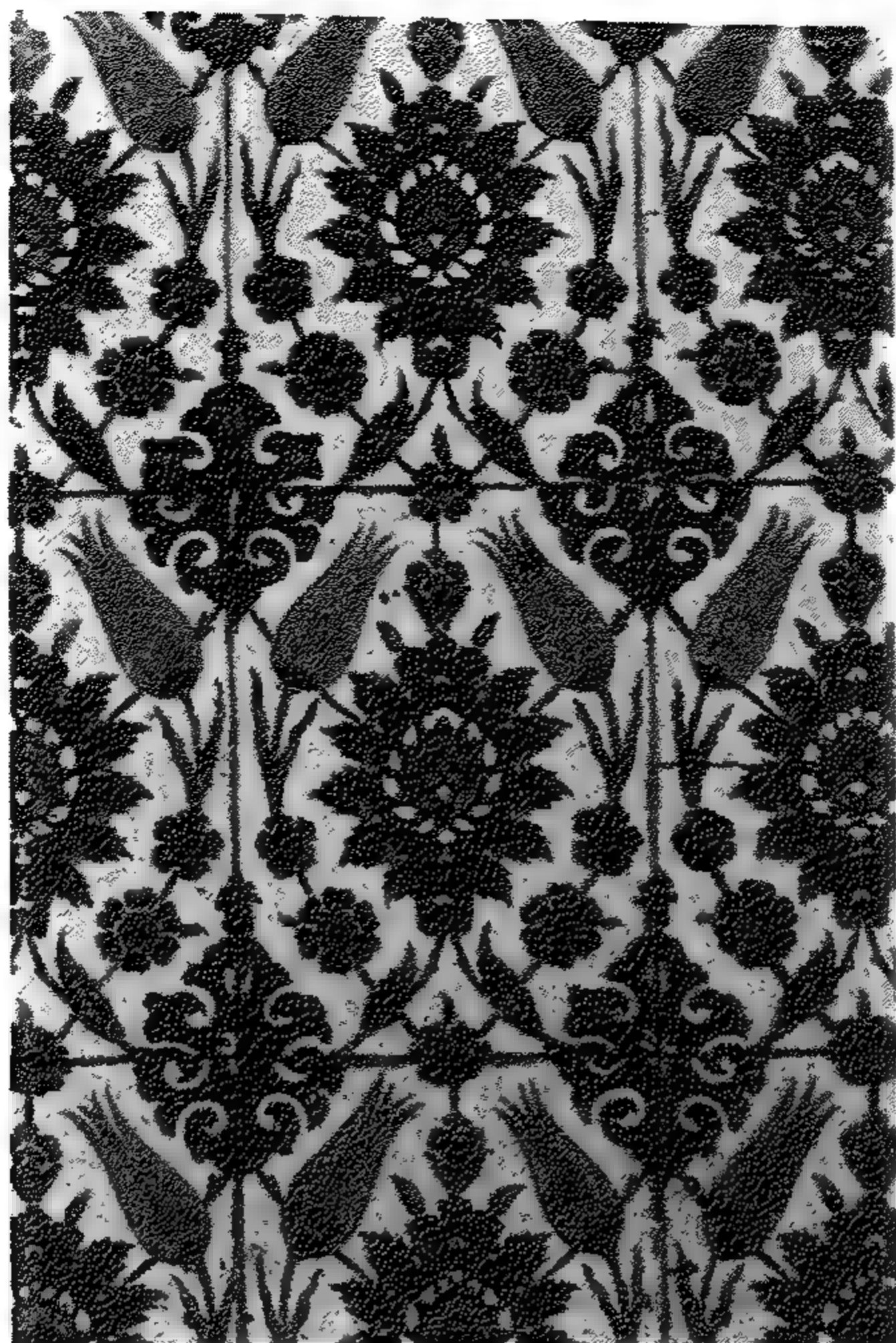
لوحة رقم ٨ بلاطات خزفية - ازنيق، النصف الثاني
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٩ بلاطة خزفية - ازنيق، النصف الثاني
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



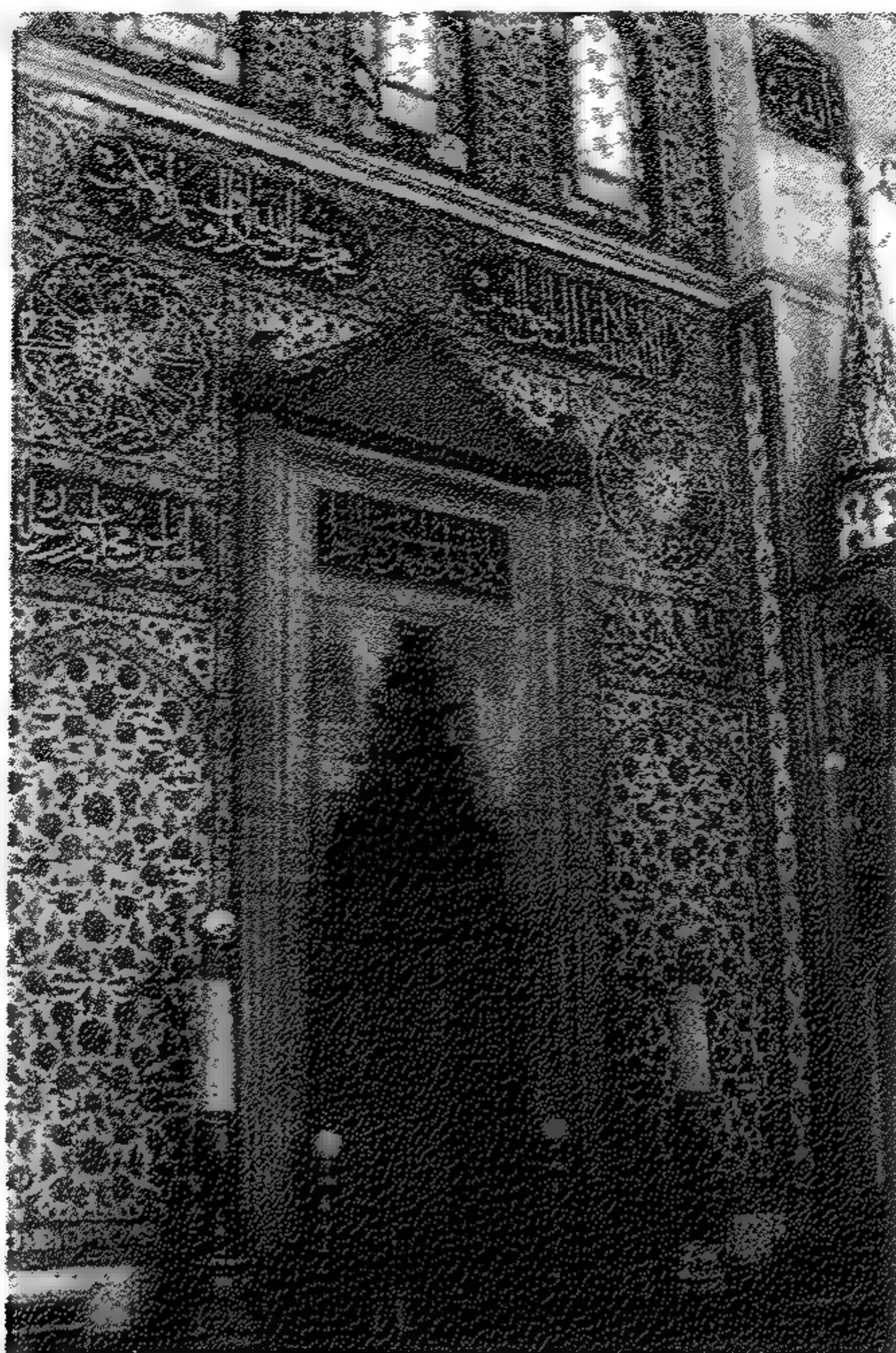
لوحة رقم ١٠ بلاطة خزفية - ازنيق ، النصف الثاني
من القرن (١٠هـ / ١٦م)



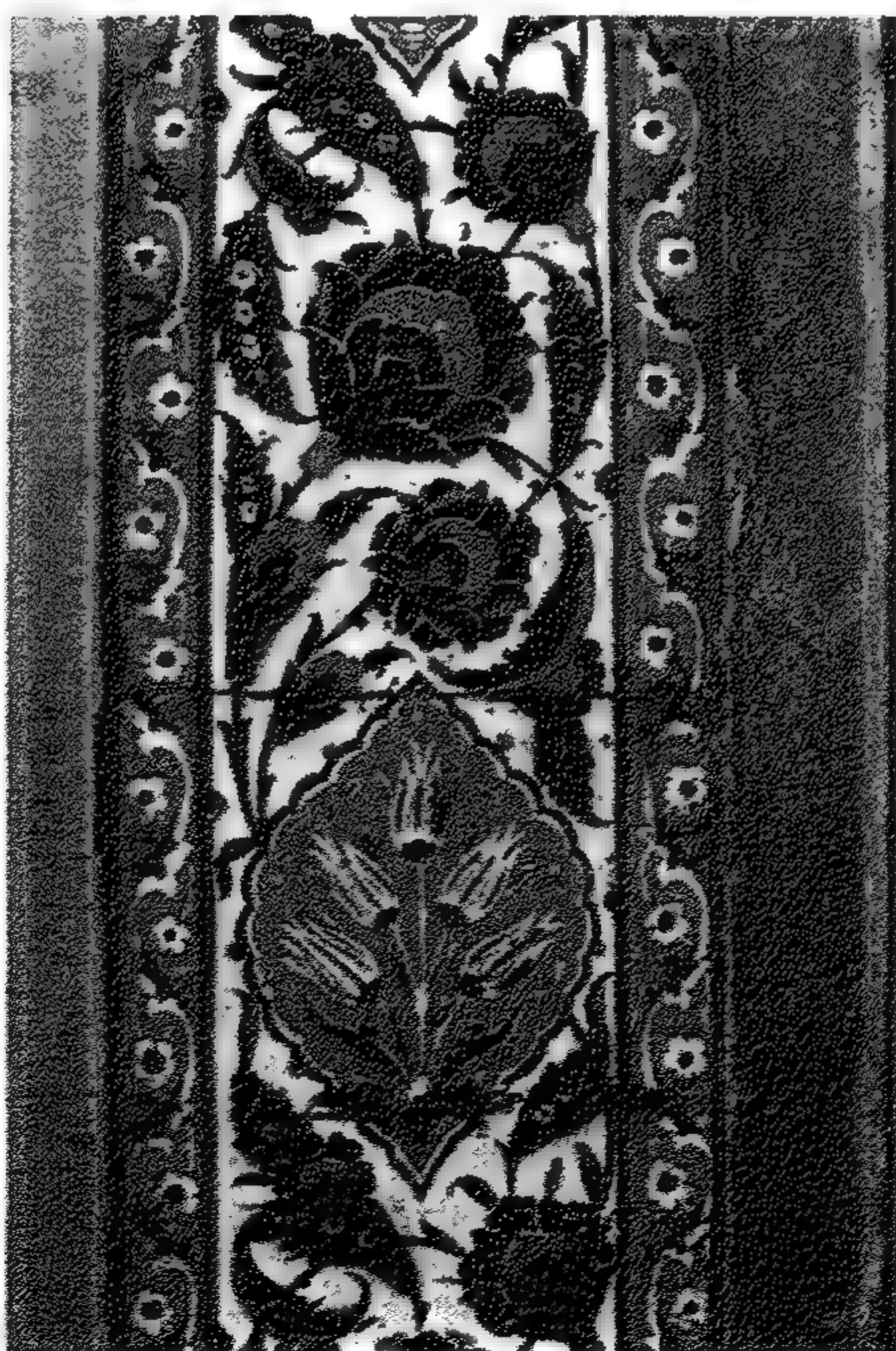
لوحة رقم ١١ بلاطات خزفية - مسجد رستم باشا
(٩٦٩هـ / ١٥٦١م)



لوحة رقم ١٢ بلاطات خزفية - مسجد رستم باشا
(٩٦٩هـ / ١٥٦١م)



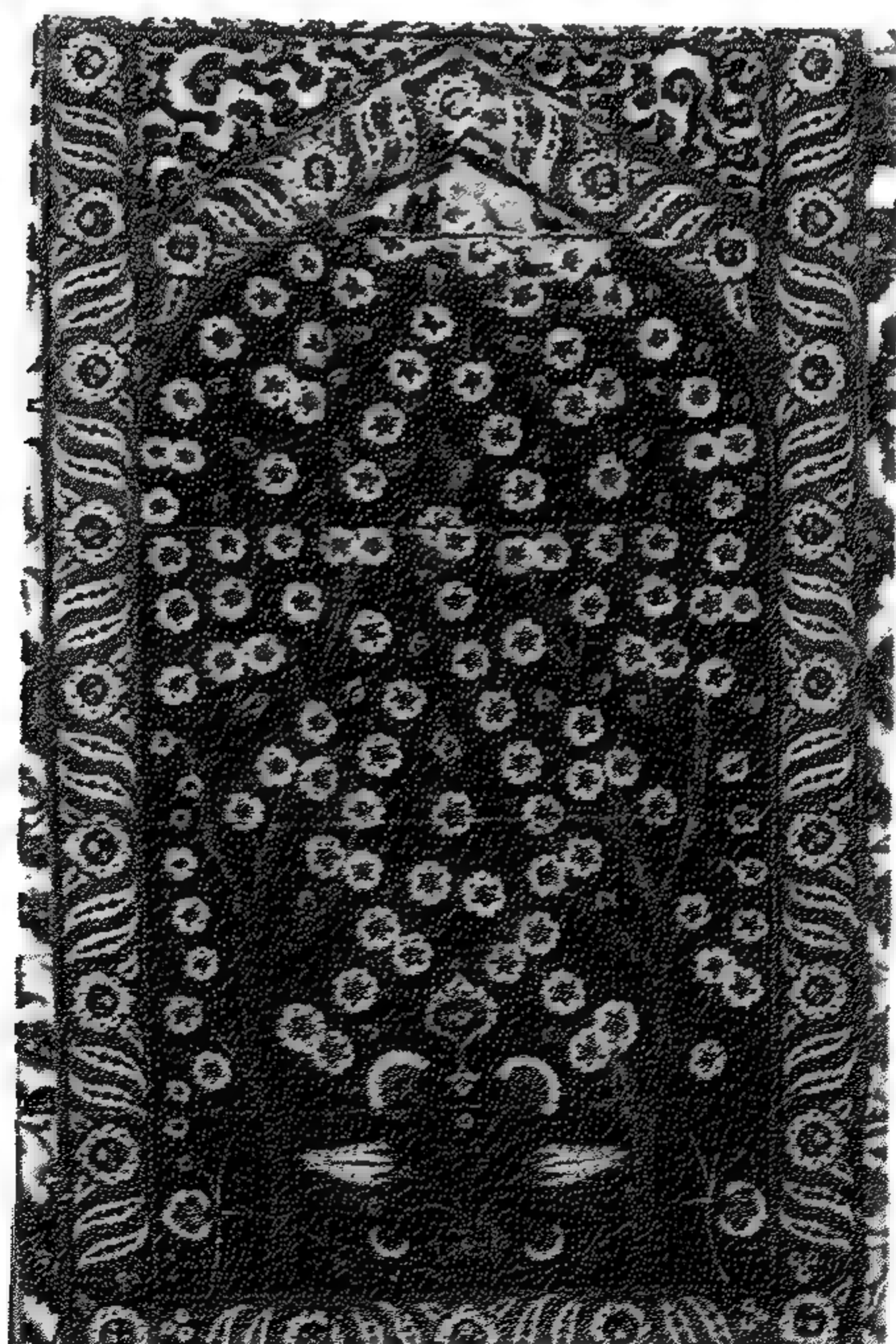
لوحة رقم ١٣ بلاطات خزفية - مسجد صوقللو محمد باشا
(٩٧٩ هـ / ١٥٧١ م)



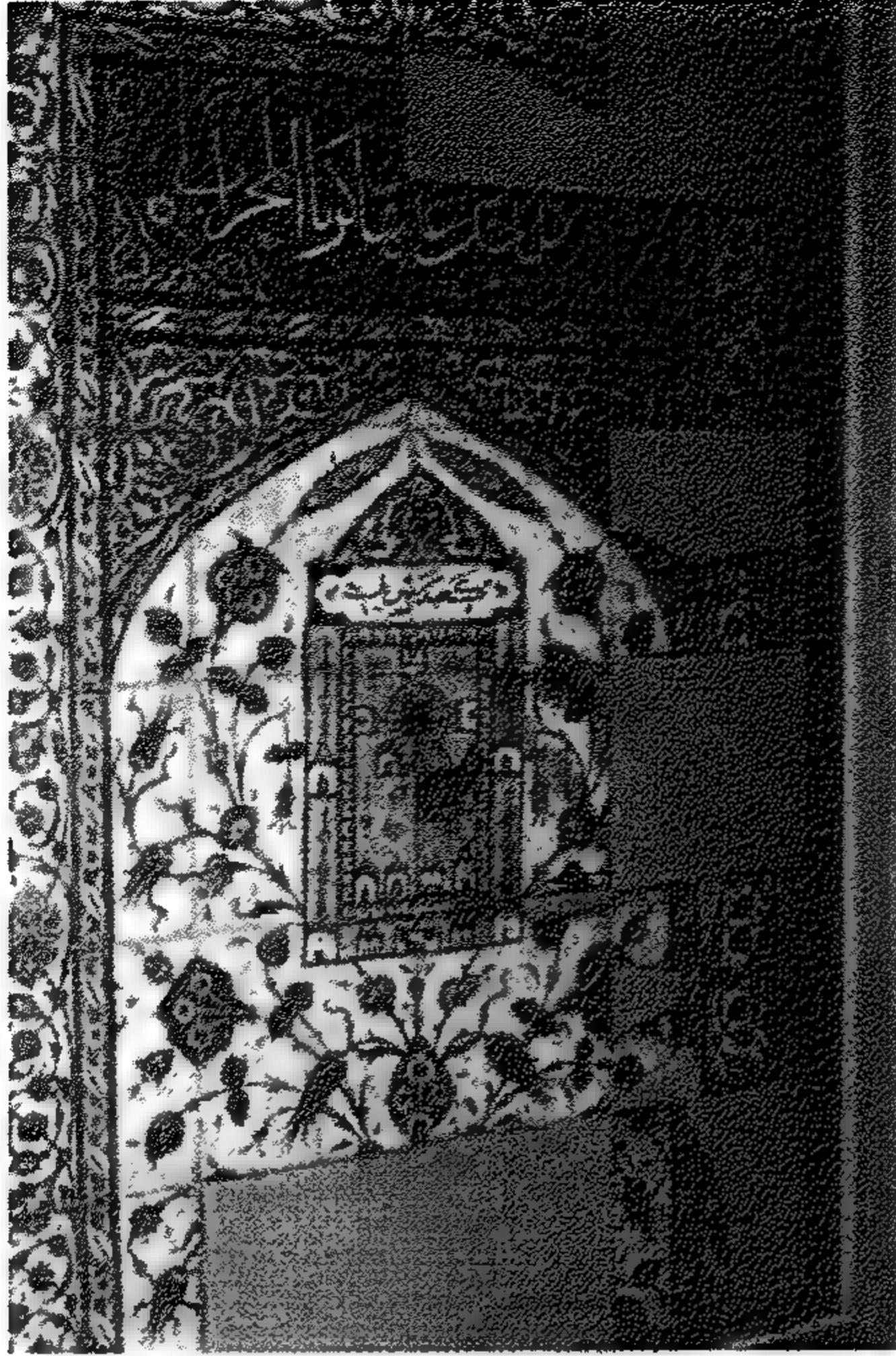
لوحة رقم ١٤ بلاطات خزفية - مسجد علي باشا
(٩٨٦ - ٩٨٨ هـ / ١٥٧٨ - ١٥٨٠ م)



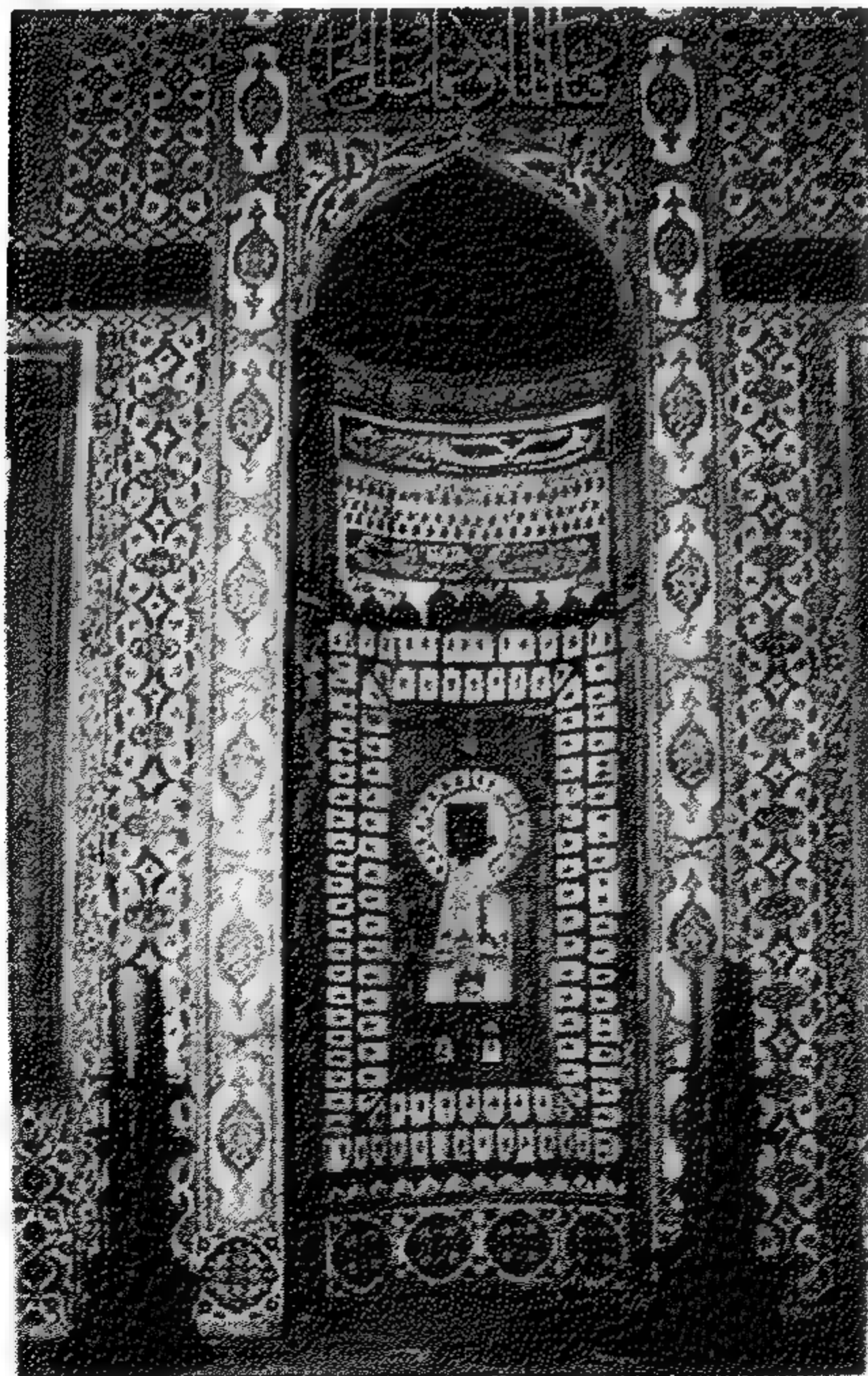
لوحة رقم ١٥ بلاطات خزفية - جناح الحريم بقصر طوبقابي
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



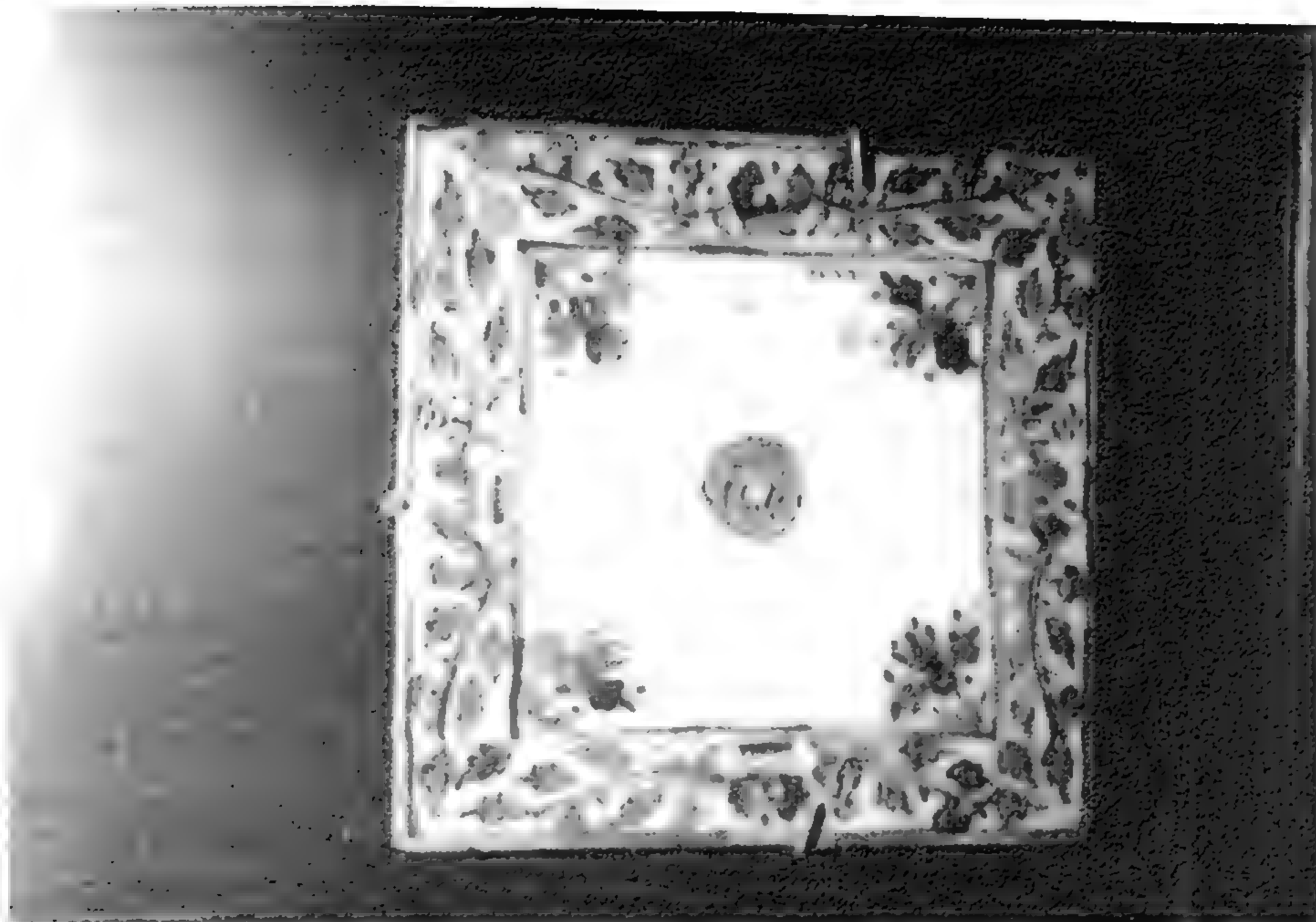
لوحة رقم ١٦ بلاطات خزفية - جناح الحريم بقصر طوبقابي
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



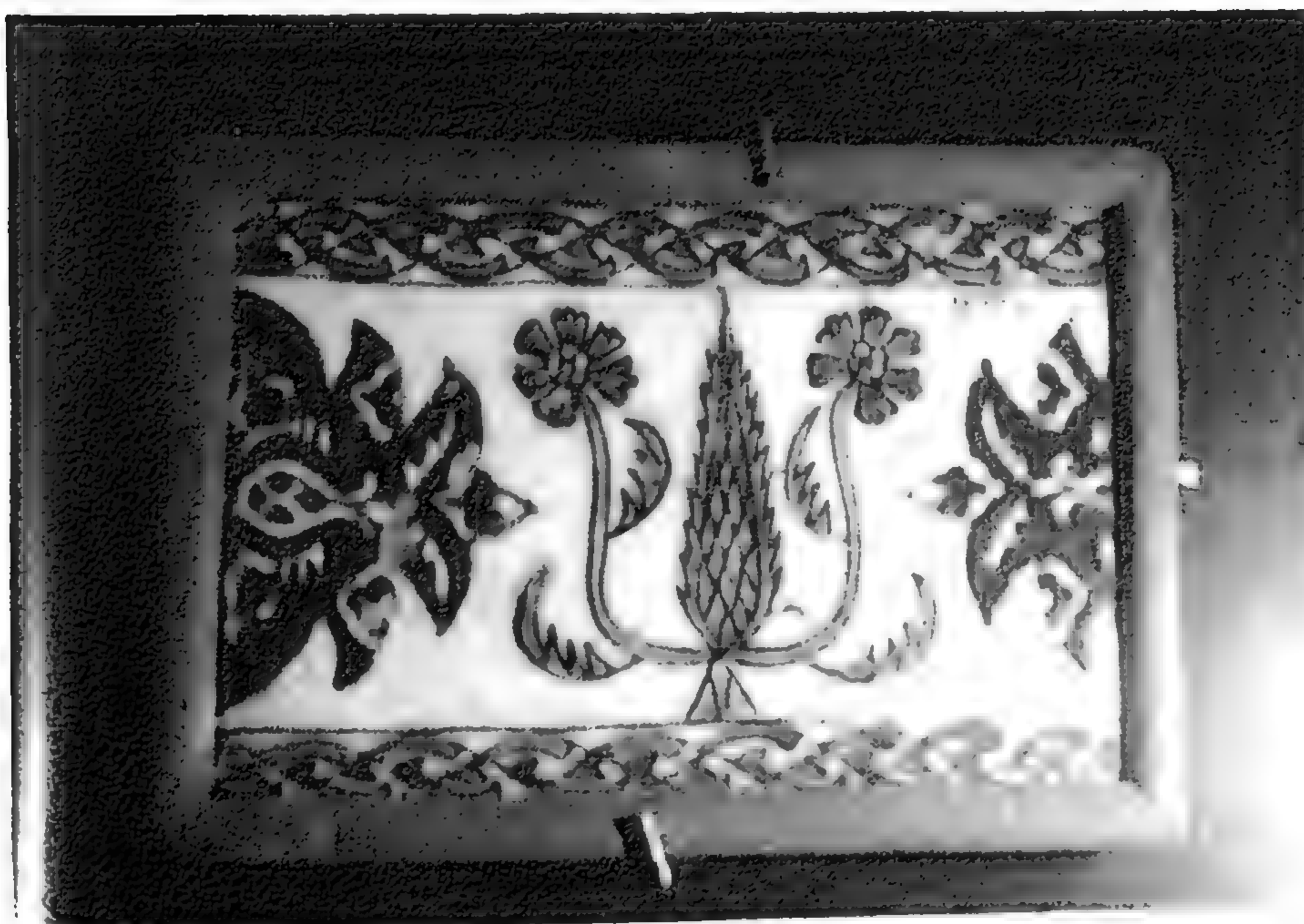
لوحة رقم ١٧ بلاطات خزفية ، ازنيق
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٨ بلاطات - محراب مسجد قره أغالر
(القرن ١١هـ / ١٧م)



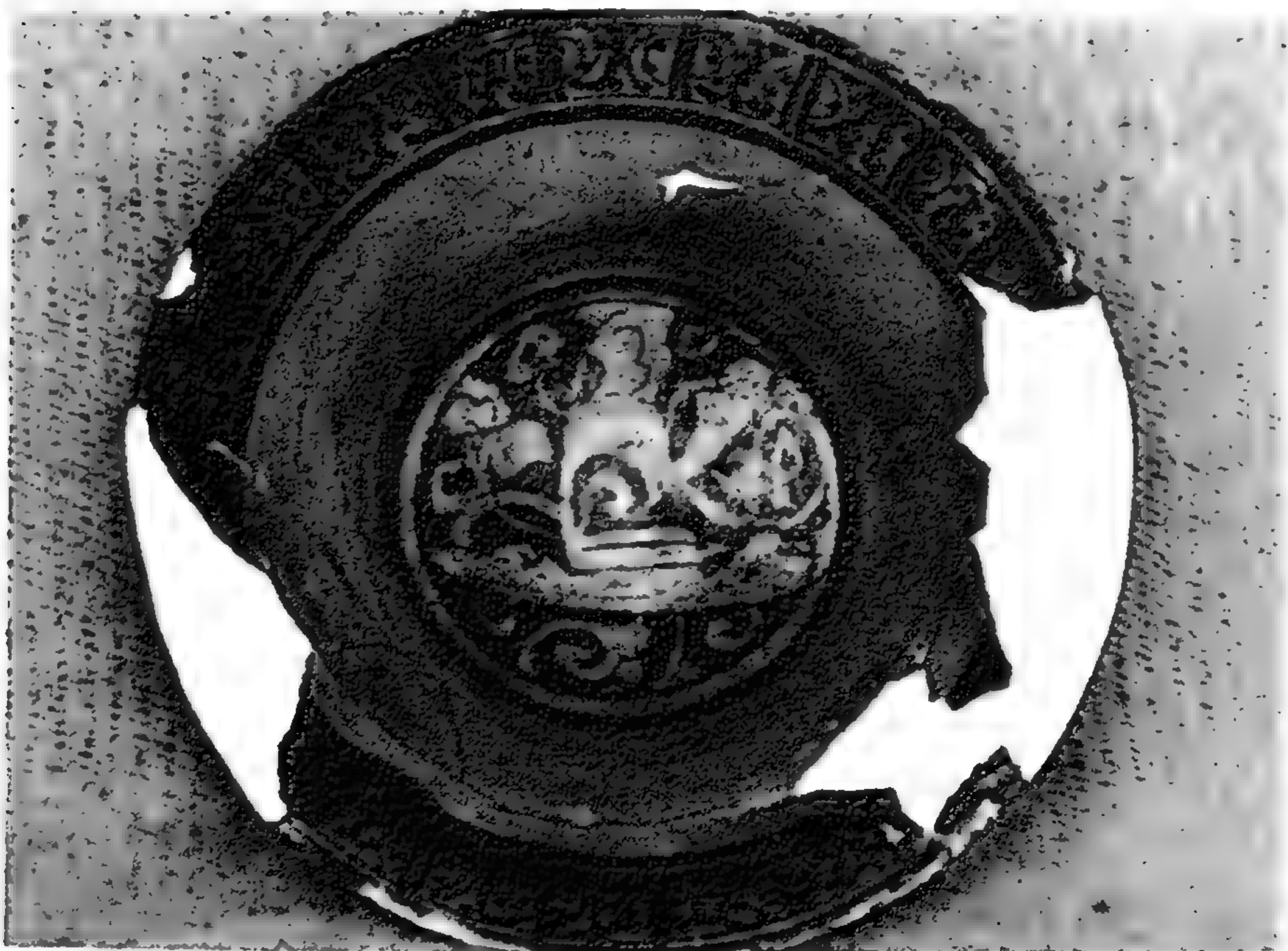
لوحة رقم ١٩ بلاطة خزفية - كوتاهيه
القرن (١٢هـ / ١٨م)



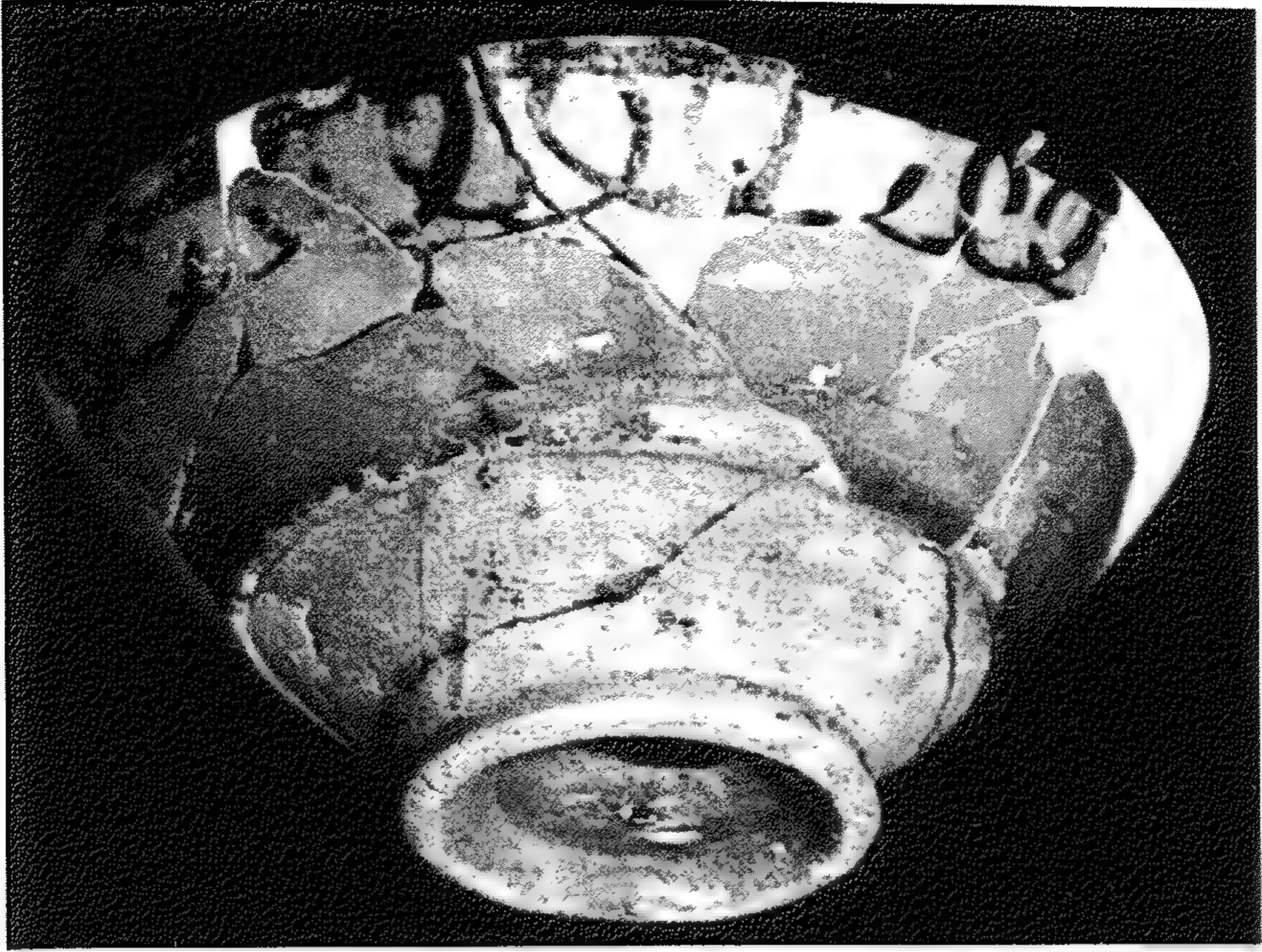
لوحة رقم ٢٠ بلاطة خزفية - كوتاهيه
القرن (١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٢١ طبق من الخزف السلجوقي - الاناضول
(النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م)



لوحة رقم ٢٢ طبق من الخزف السلجوقي . الاناضول
(النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م)



لوحة رقم ٢٣ سلطانية من الخزف السلجوقي - الاناضول
(النصف الأول من القرن ٧ هـ / ١٣ م)



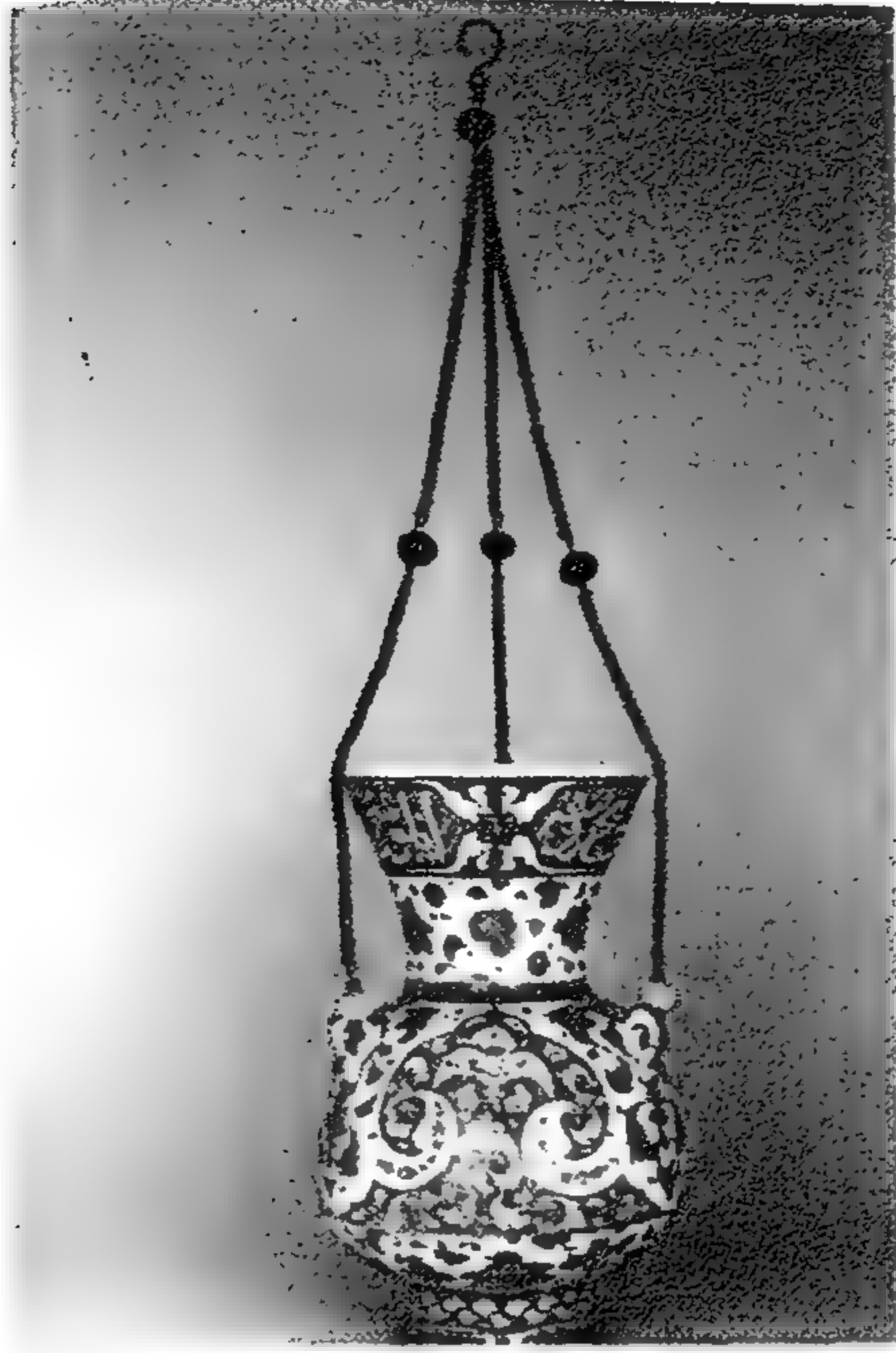
لوحة رقم ٢٤ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف ميلتس.
(القرن ٨ هـ / ١٤ م)



لوحة رقم ٢٥ مشكاه من الخزف المرسوم باللون الأزرق والأبيض
(القرن ٩هـ / ١٥م)



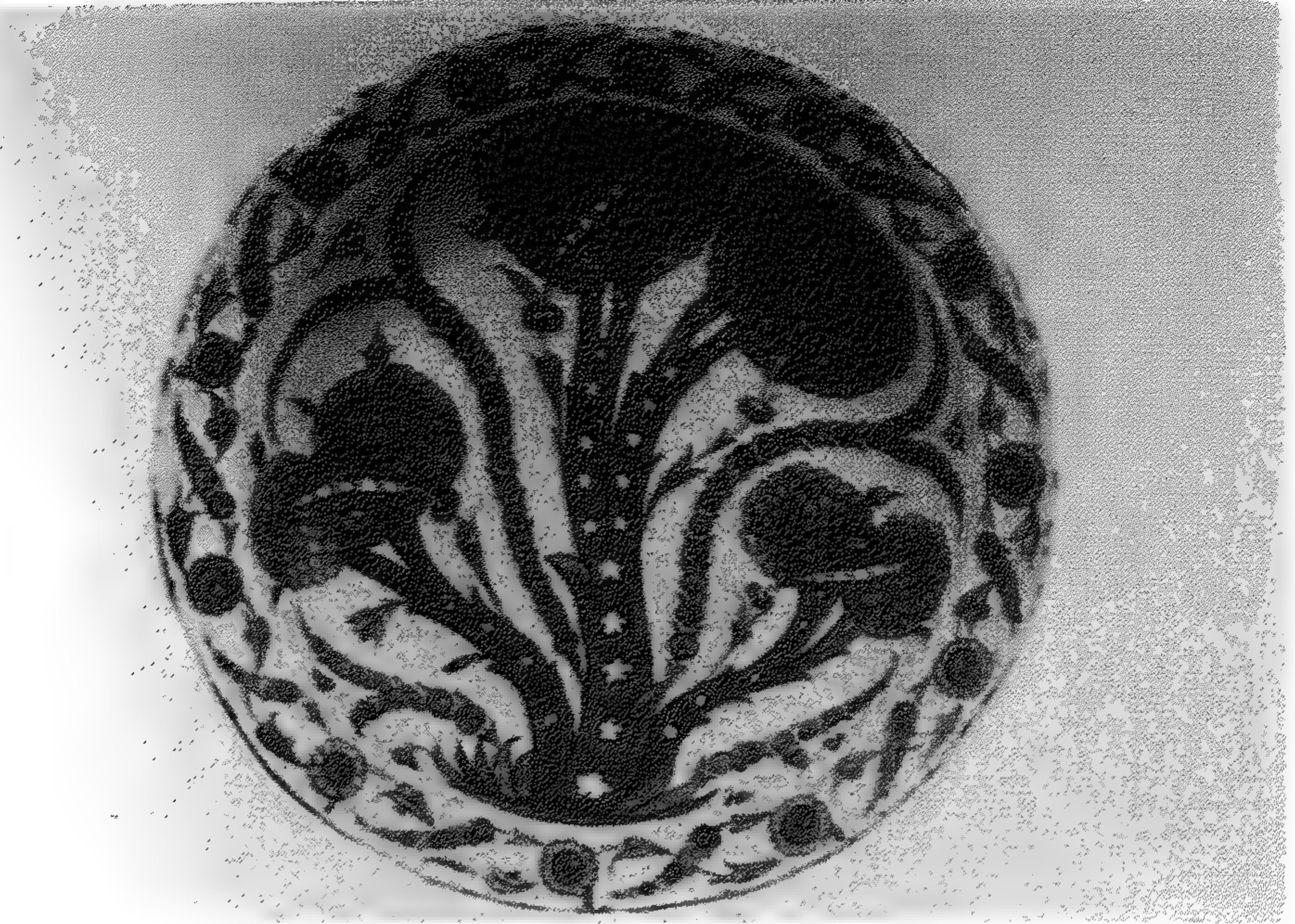
لوحة رقم ٢٦ طبق من الخزف المرسوم
باللون الأزرق والأبيض (١٥٢٠م)



لوحة رقم ٢٧ مشكاه من الخزف المرسوم
باللون الأزرق والأبيض (١٤٨١ - ١٥١٢ م)



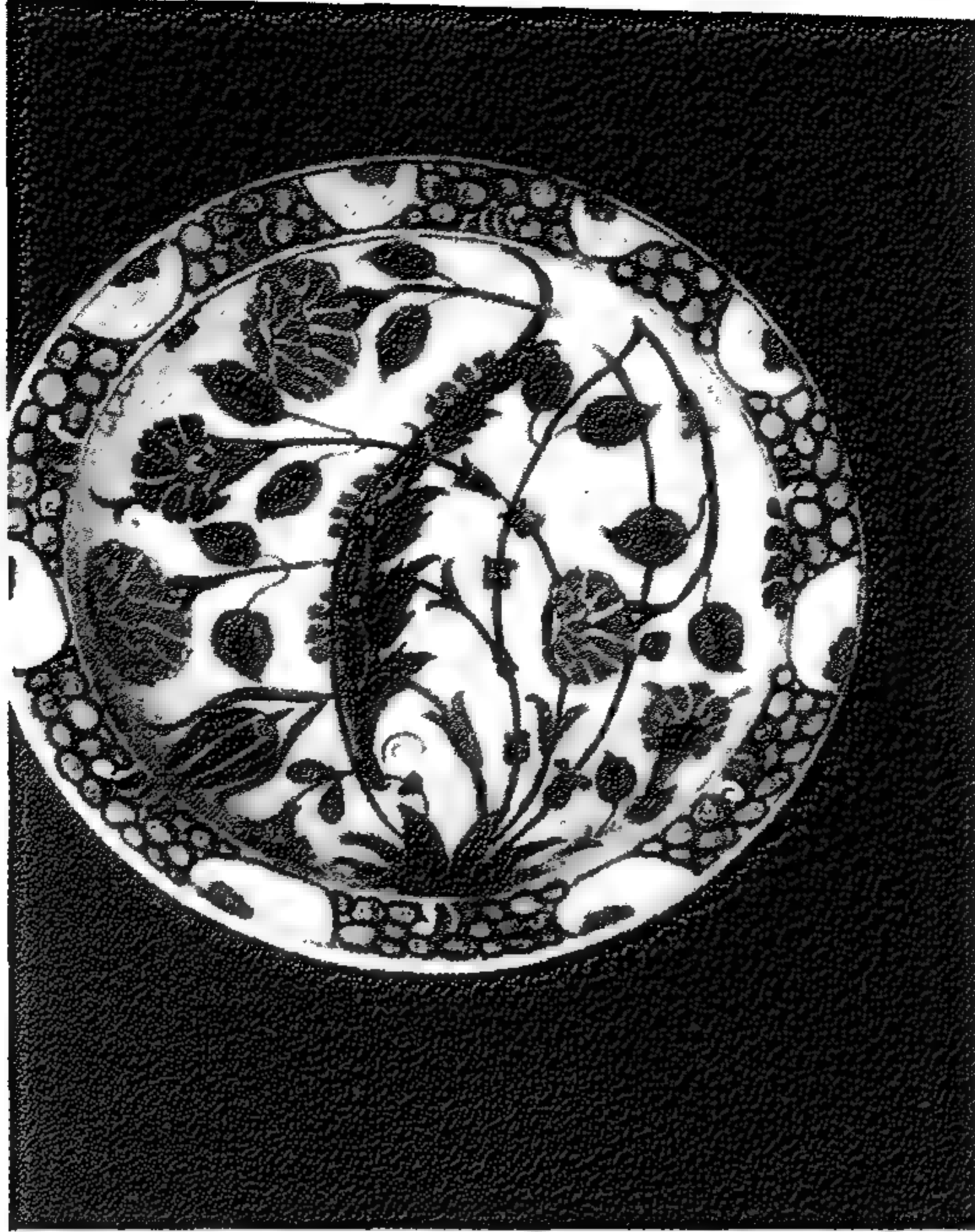
لوحة رقم ٢٨ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف دمشق ازنبق
— (النصف الأول من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



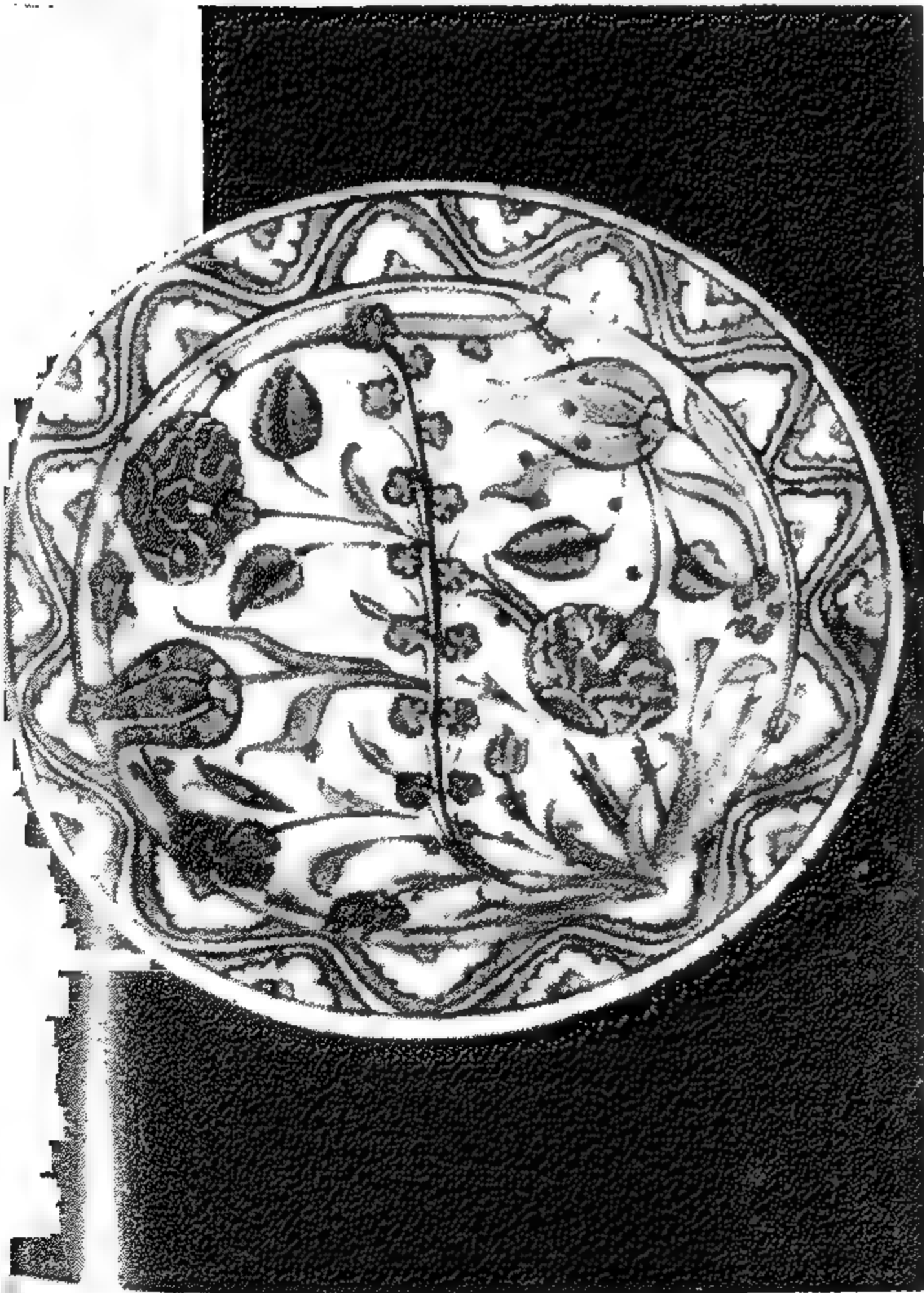
لوحة رقم ٢٩ طبق من الخزف المعوف خطأ بخزف دمشق . ازنيق
(النصف الأول من القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٣٠ مشكاه من الخزف المعروف خطأ بخزف دمشق ازنيق
(٩٤٦هـ / ١٥٤٩م)



لوحة رقم ٣١ أ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق .
(النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)

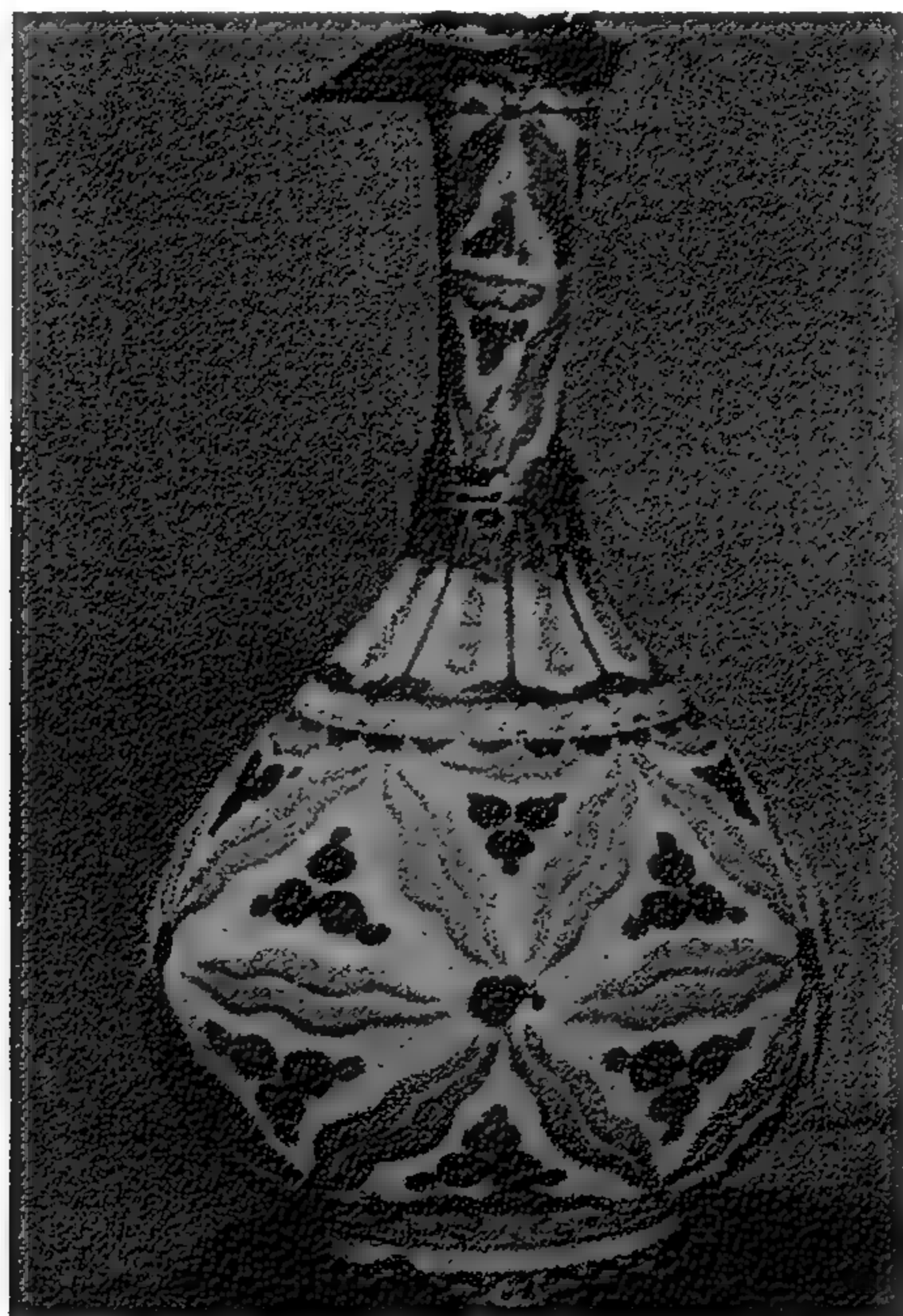


لوحة رقم ٣١ ب طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس- ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)

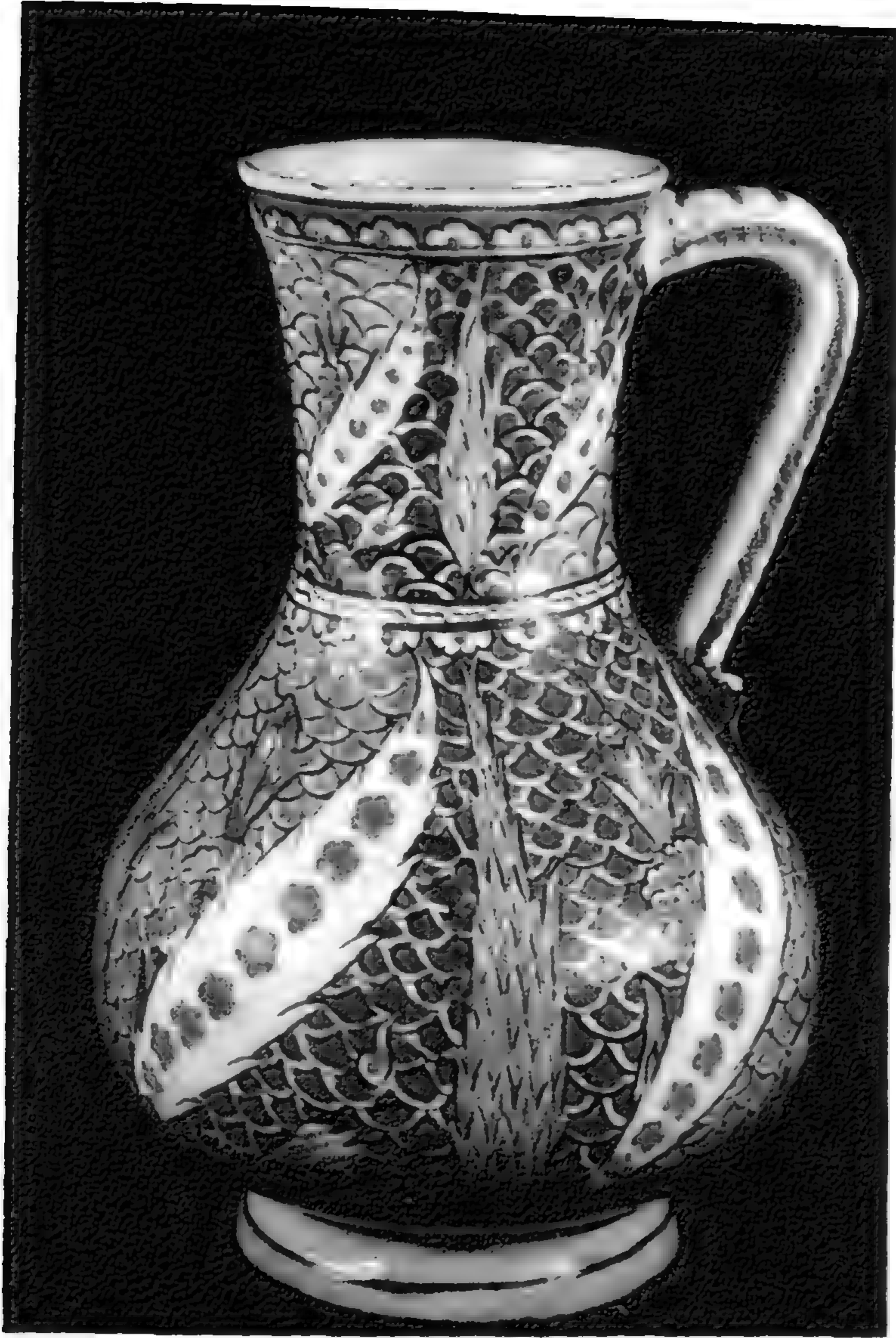
لوحة رقم ٣١ ج طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس- ازنيق ، (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٣٢ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس
ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



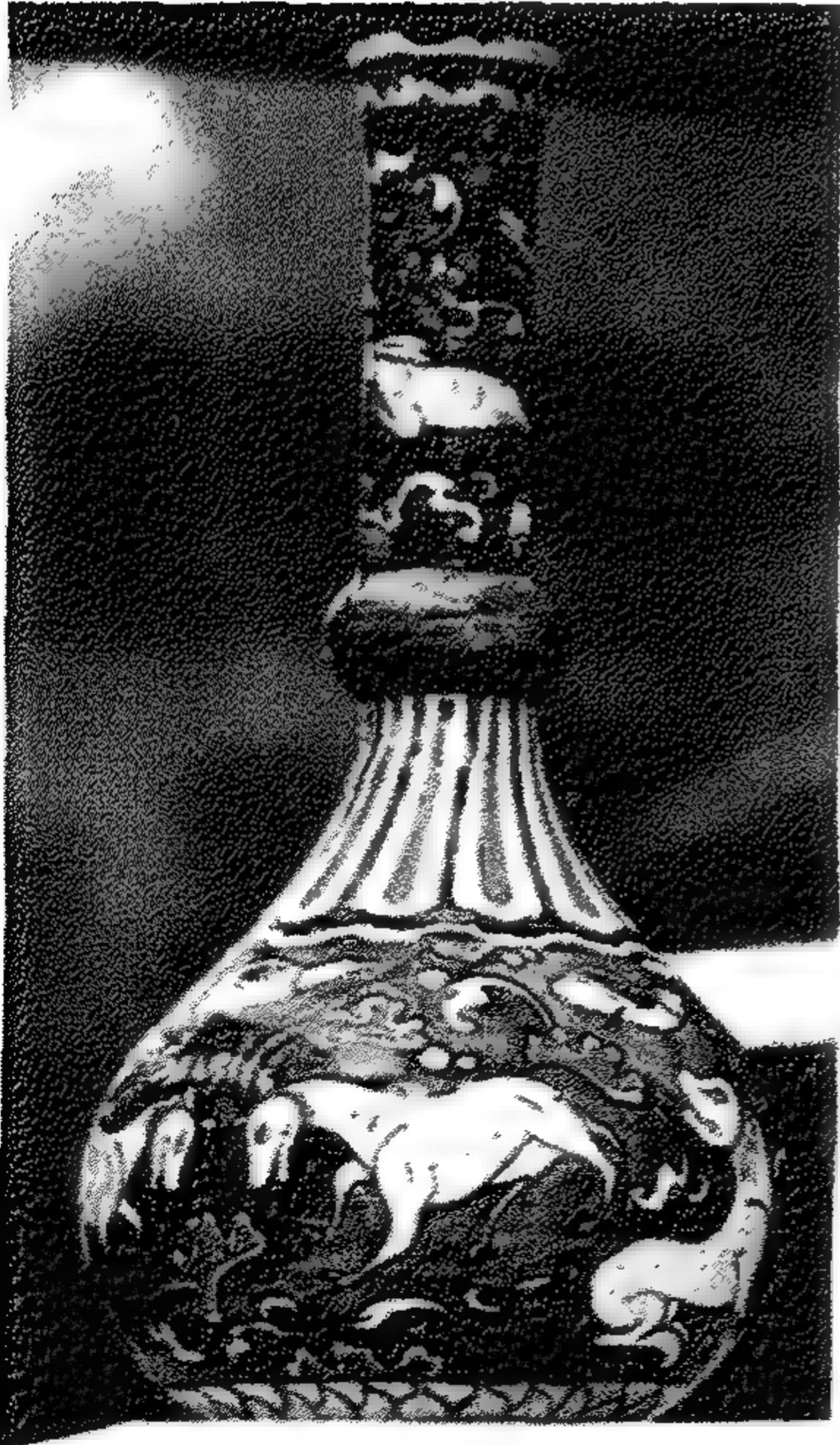
لوحة رقم ٣٣ قنينه من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس
ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٣٤ أبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق .
(النصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)

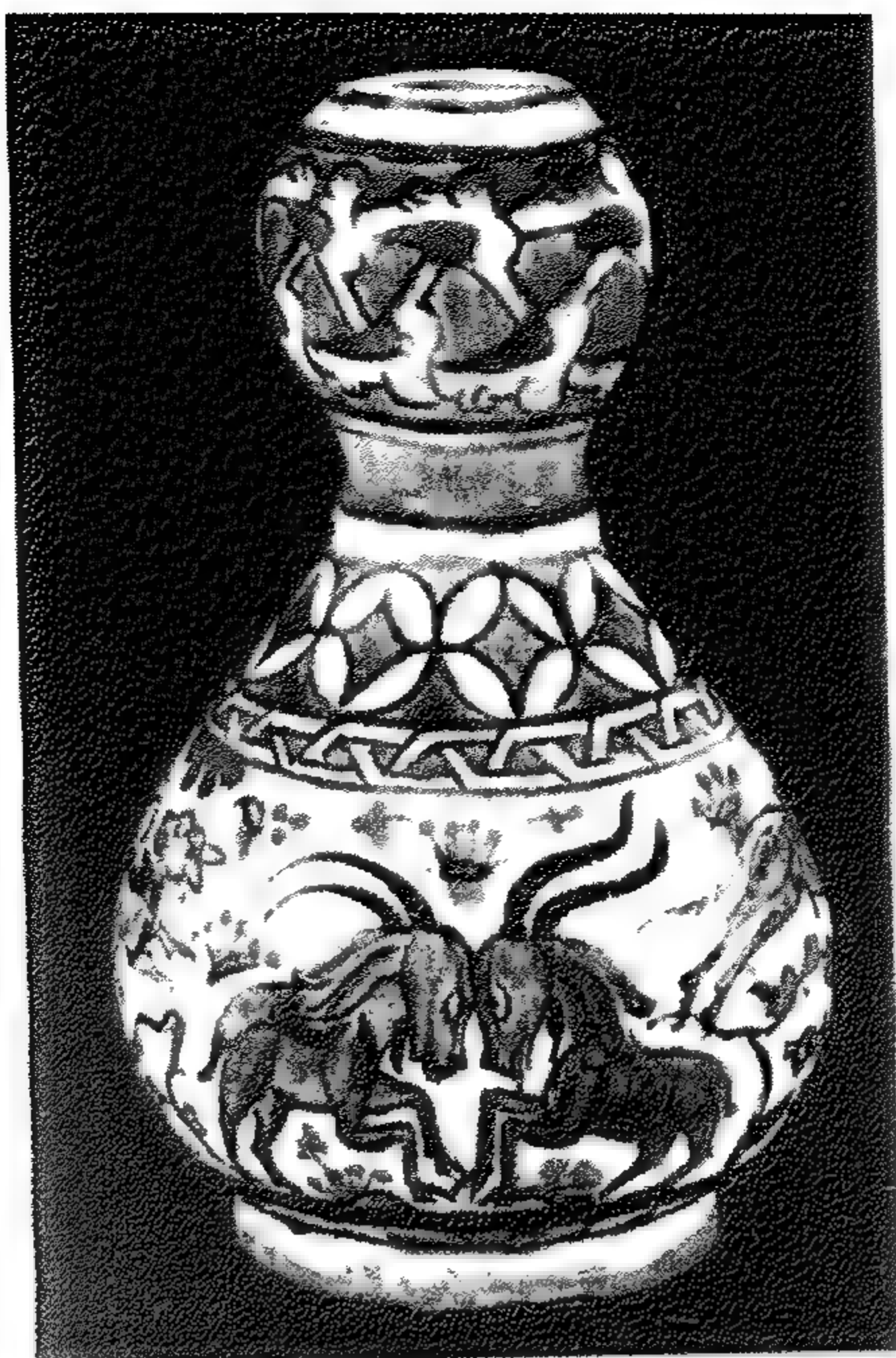


لوحة رقم ٣٥ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس ازنيق .
(النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٣٦ أ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس. ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)

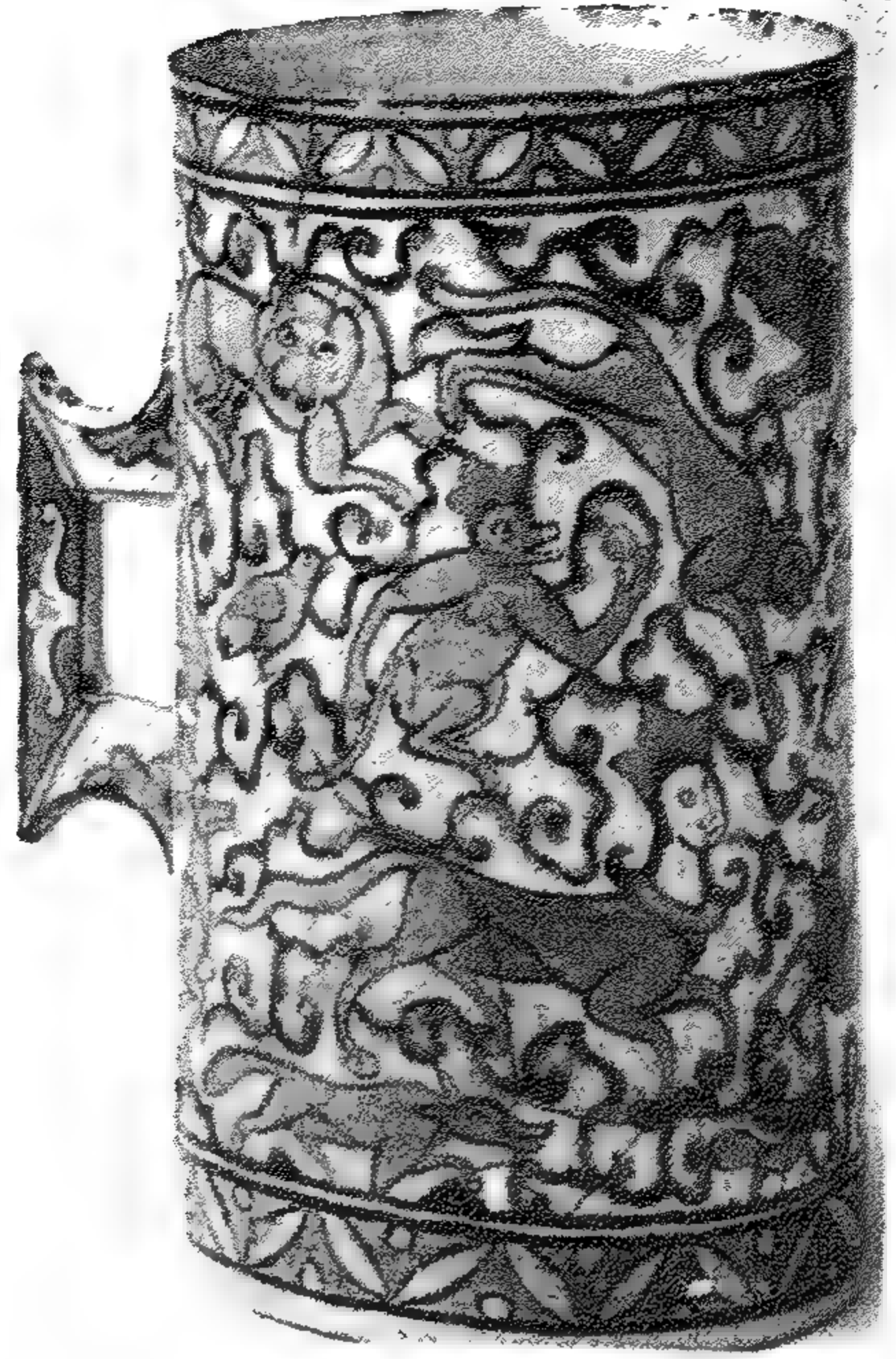
لوحة رقم ٣٦ ب طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس. ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٣٧ قنينة من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس
ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٣٨ طبق من الخزف المعروف خطأً بخزف رودس
ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٣٩ أبريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٤٠ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (النصف الثاني من القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



لوحة رقم ٤١ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (التصف الثاني من القرن ١٠هـ / ١٦م)



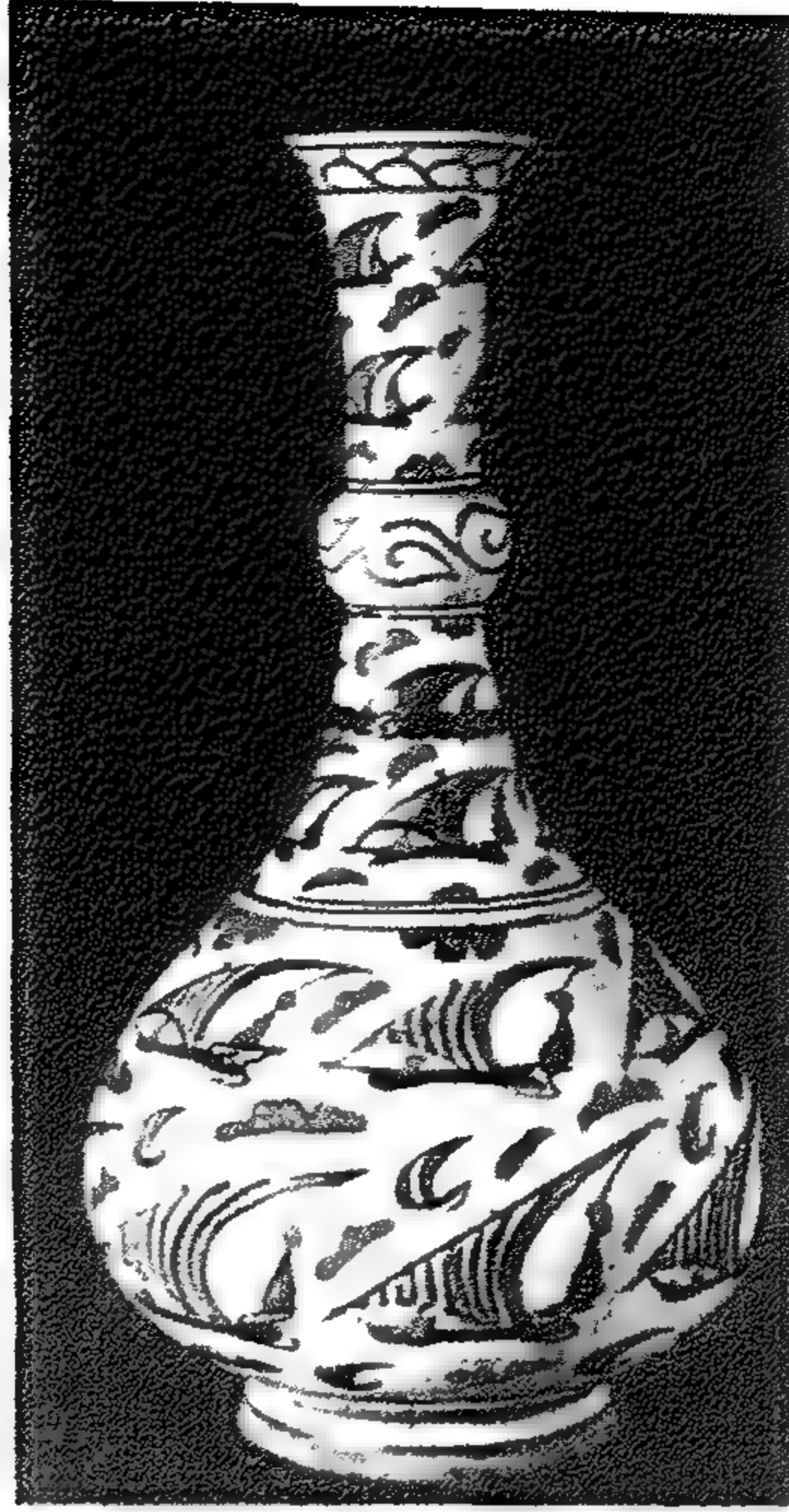
لوحة رقم ٤٢ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ٤٣ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١ هـ / ١٧ م)



لوحة رقم ٤٤ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١ هـ / ١٧ م)



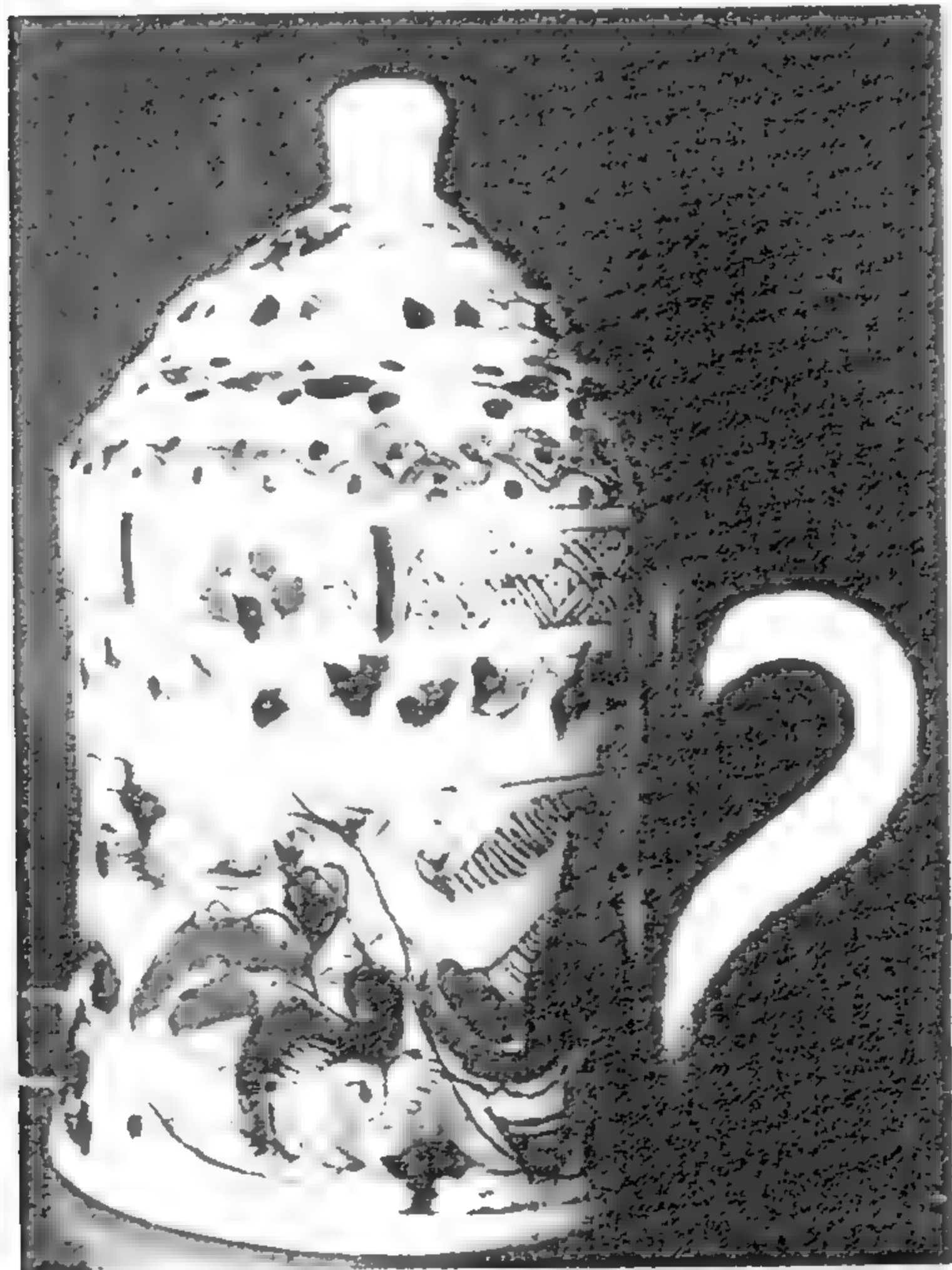
لوحة رقم ٤٥ ابريق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١ هـ / ١٧ م)



لوحة رقم ٤٦ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف رودس
ازنيق (القرن ١١ هـ / ١٧ م)



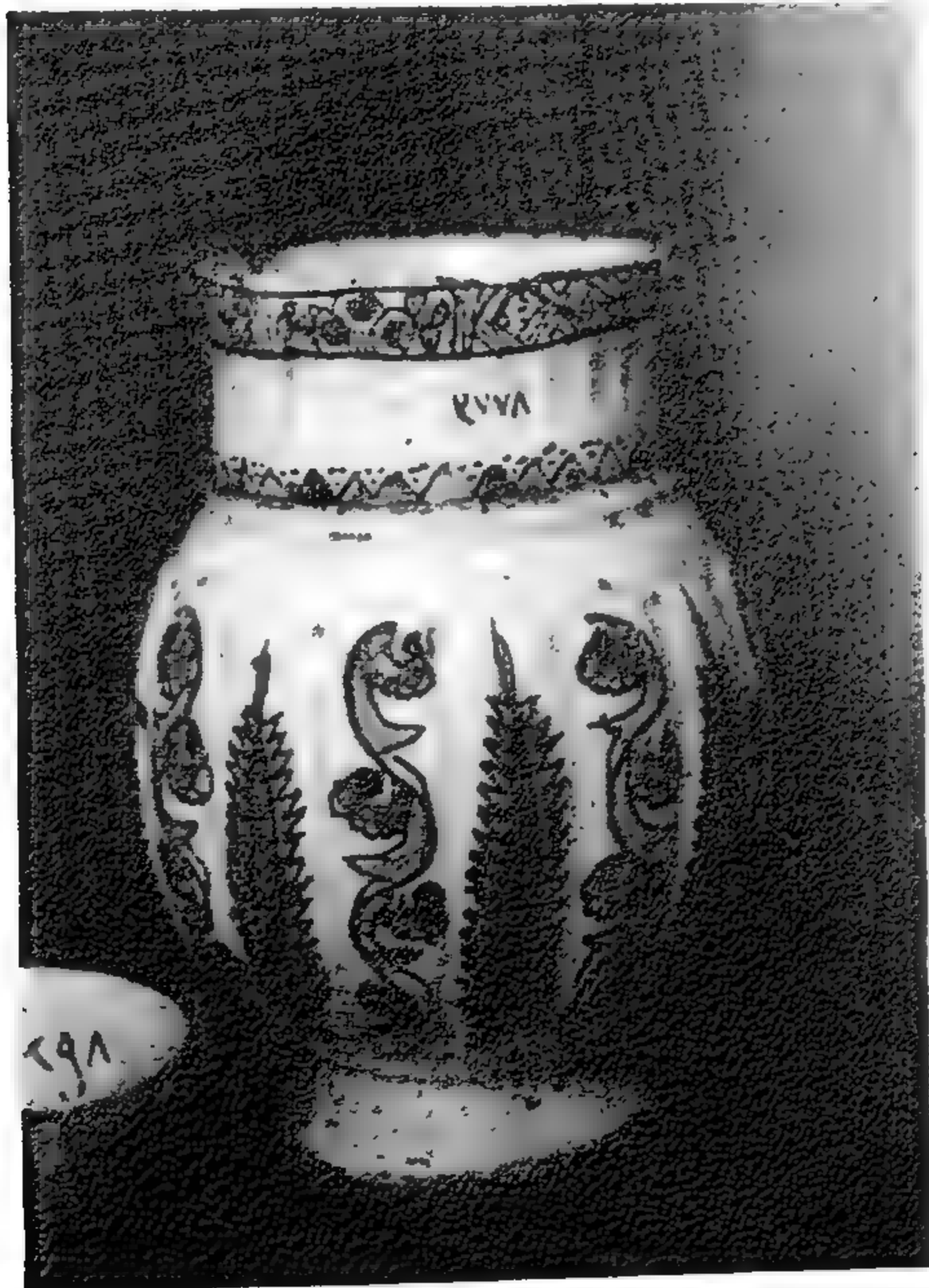
لوحه رقم ٤٧ طبق من الخزف المعروف خطأ بخزف
رودس ازنيق، ٢٥ مايو ١٦٦٦



لوحه رقم ٤٨ أنيه سكر من الخزف. کوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٤٩ آنية سكر من الخزف (بدون غطاء)
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٠ ابريق من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



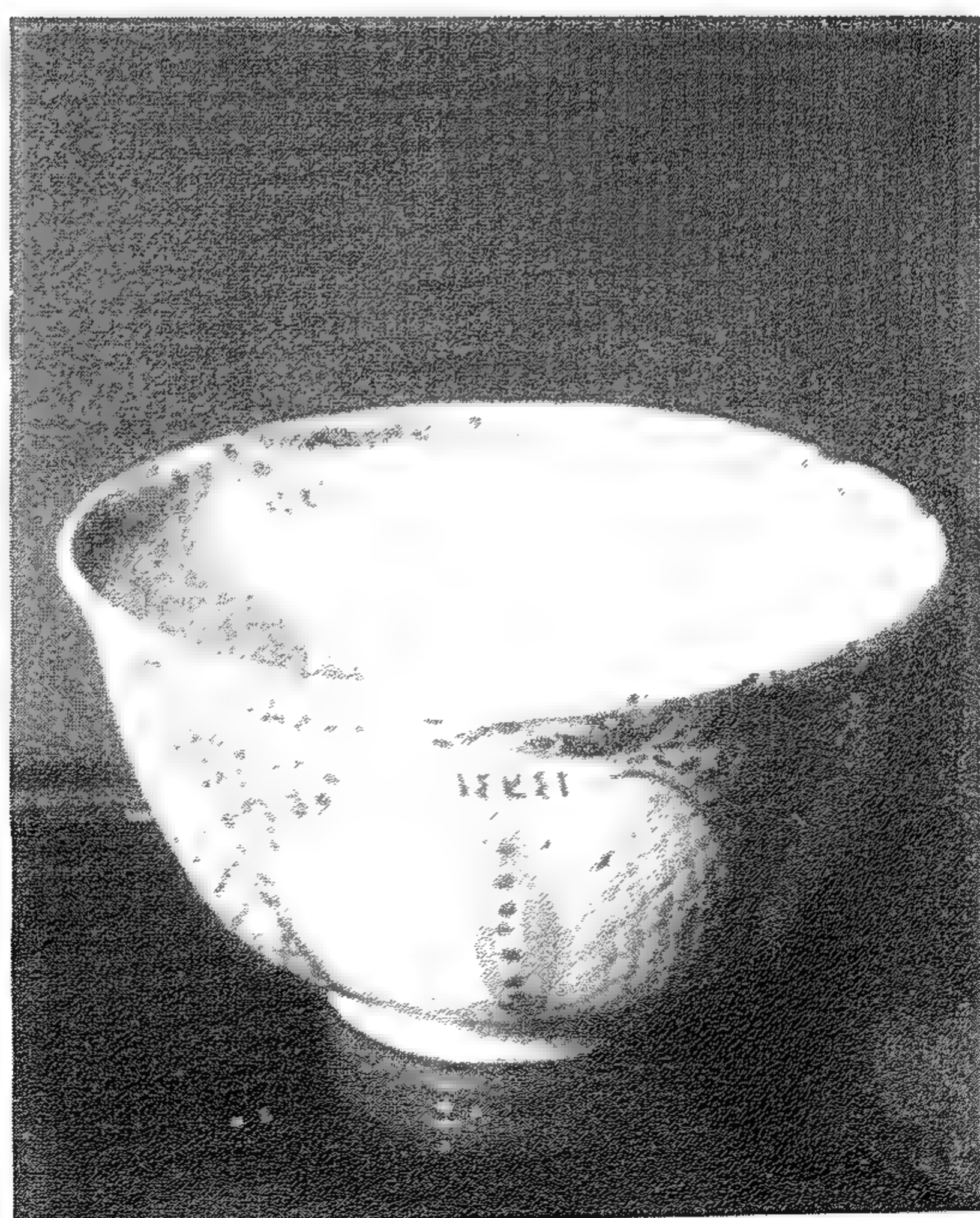
لوحة رقم ٥١ فنجان بيشه من الخزف. کوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٢ فنجان بيشه من الخزف. کوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٣ فنجان بيشه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



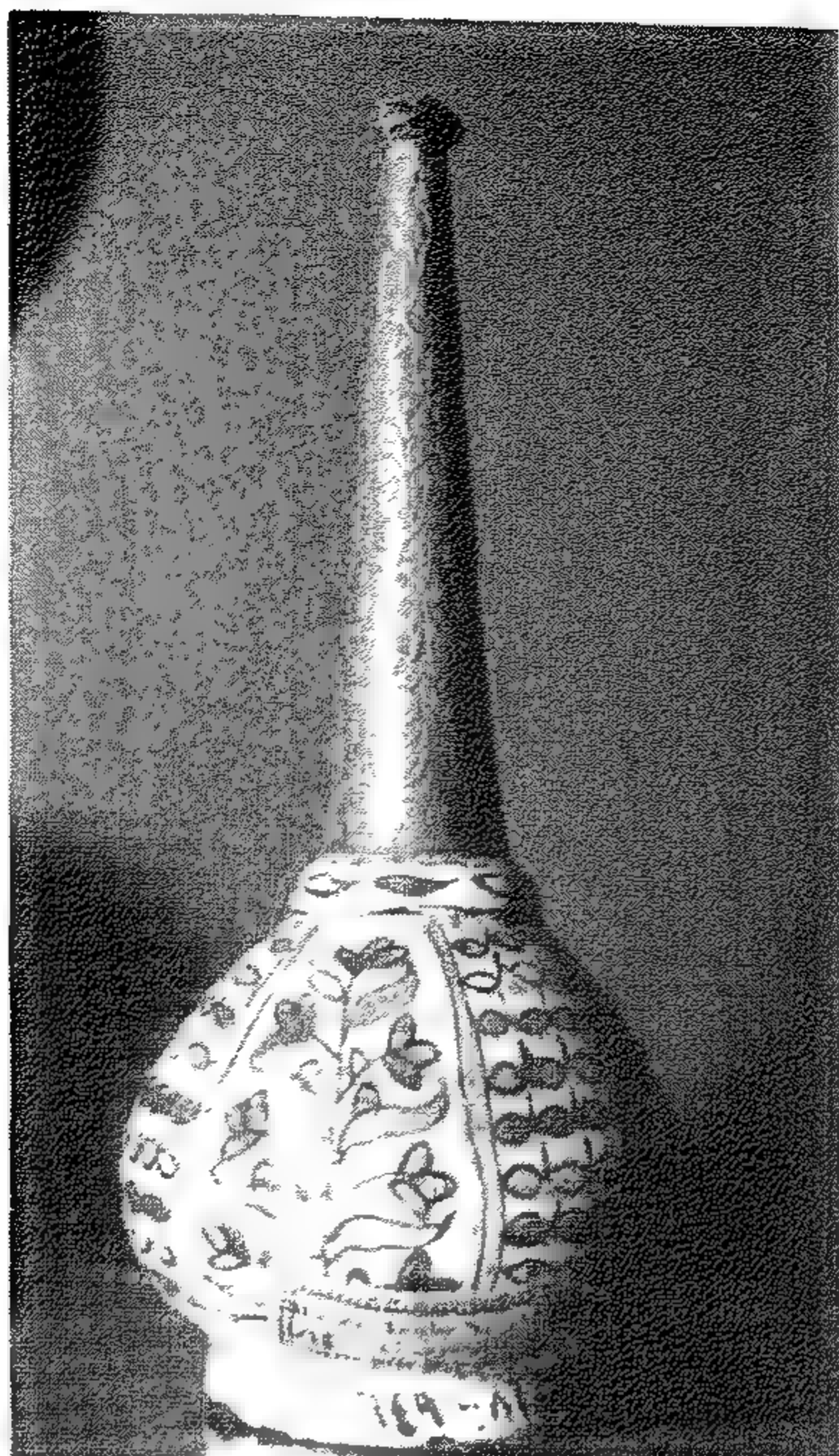
لوحة رقم ٥٤ فنجان بيشه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



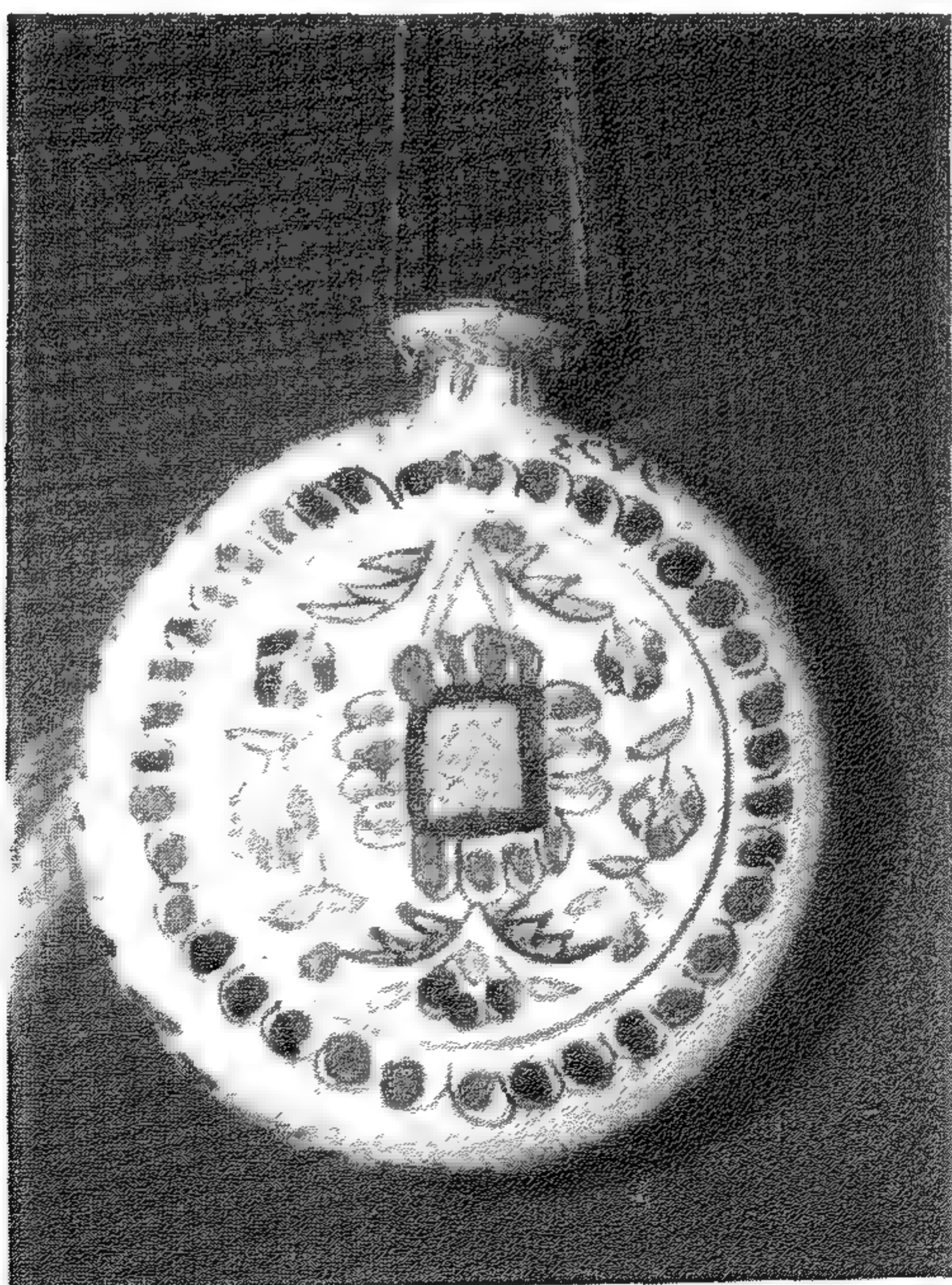
لوحة رقم ٥٥ طبق من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٦ طبق من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٧ قنينة من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٨ زمزميه من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٥٩ بيضة من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



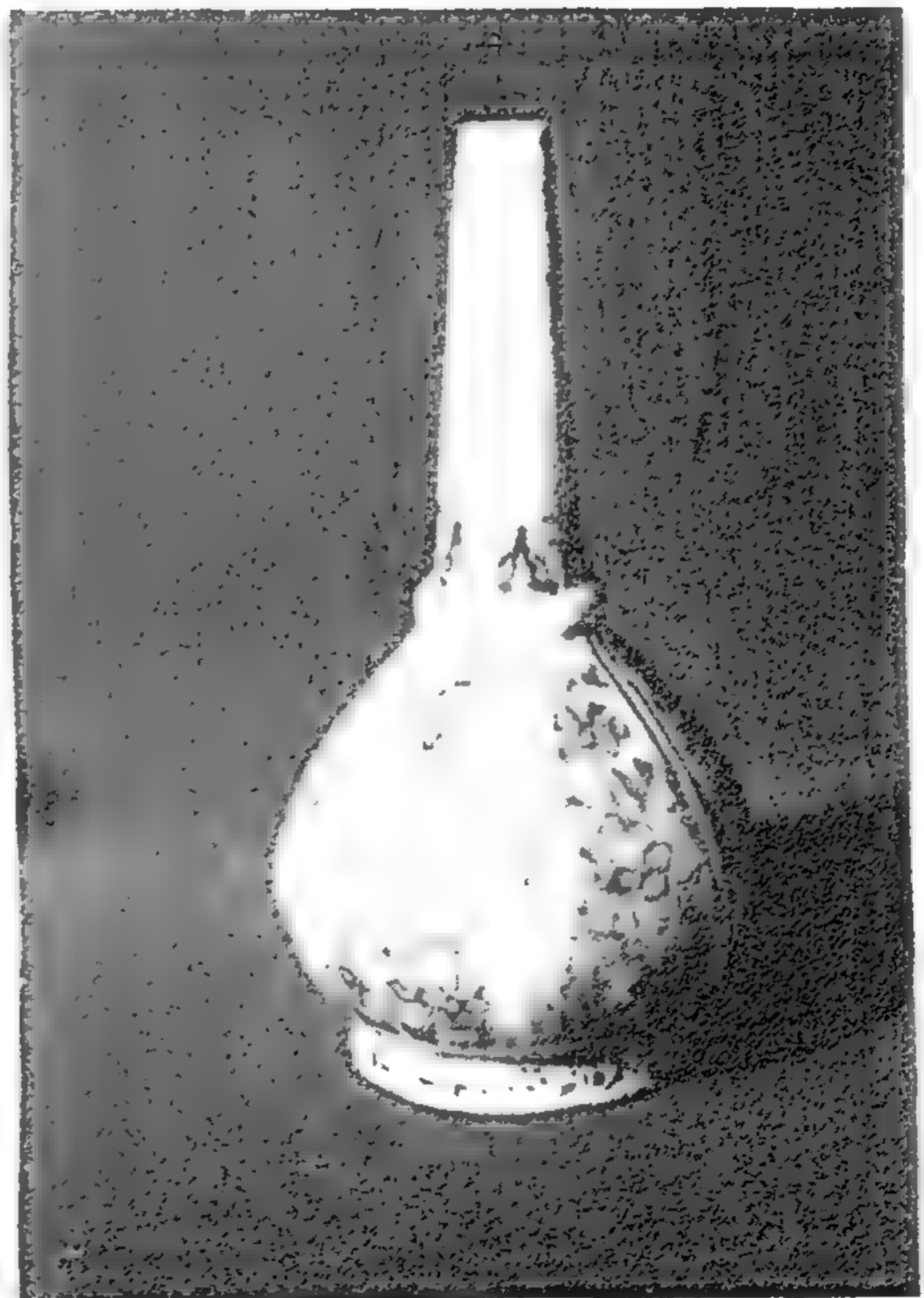
لوحة رقم ٦٠ بيضة من الخزف
كوتاهيه (القرن ١٢هـ / ١٨م)



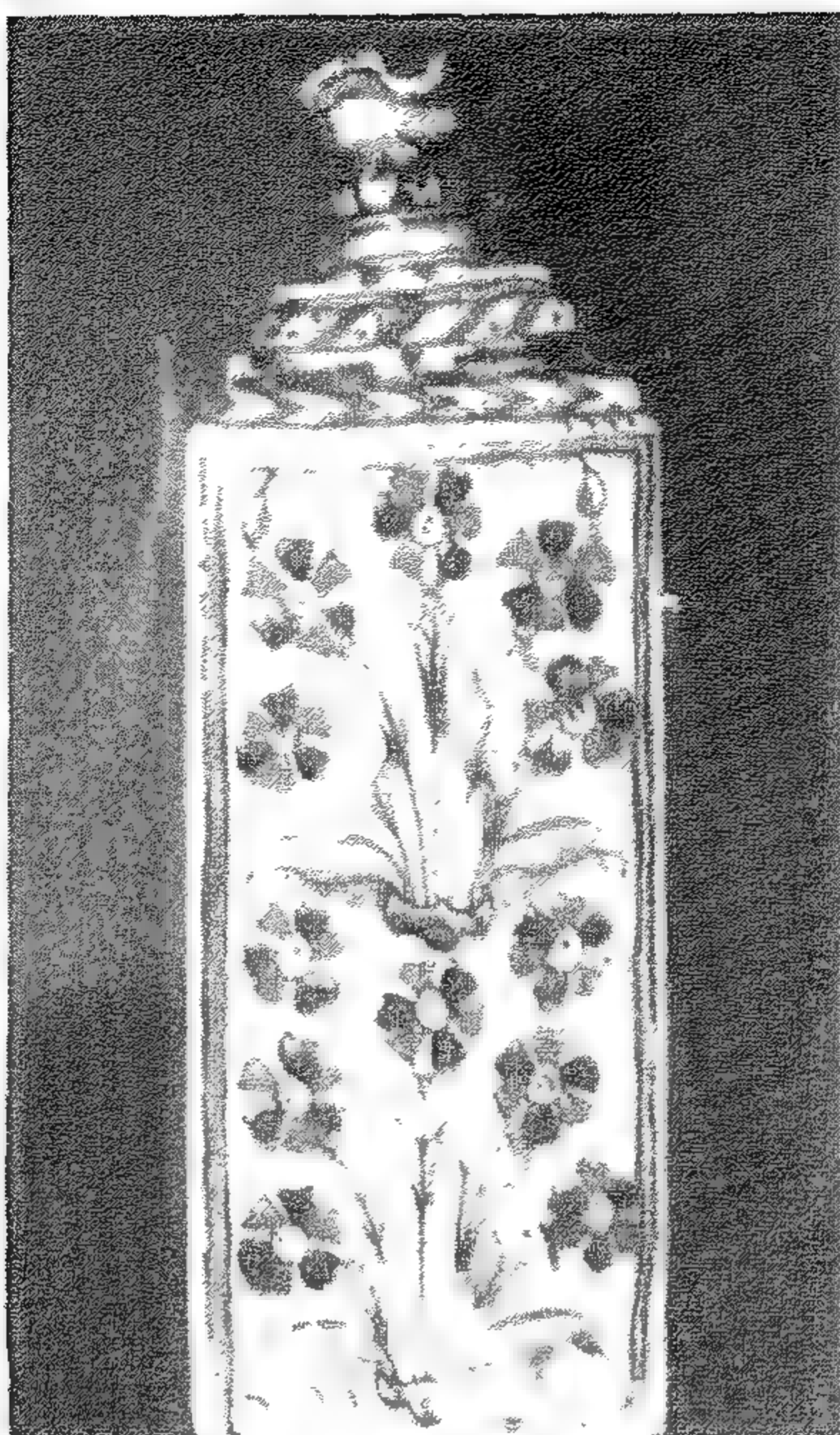
لوحة رقم ٦١ قنينة من الخزف
كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٦٣ براد شای من الخزف،
كوتاهية، (القرن ١٢هـ / ١٨م)



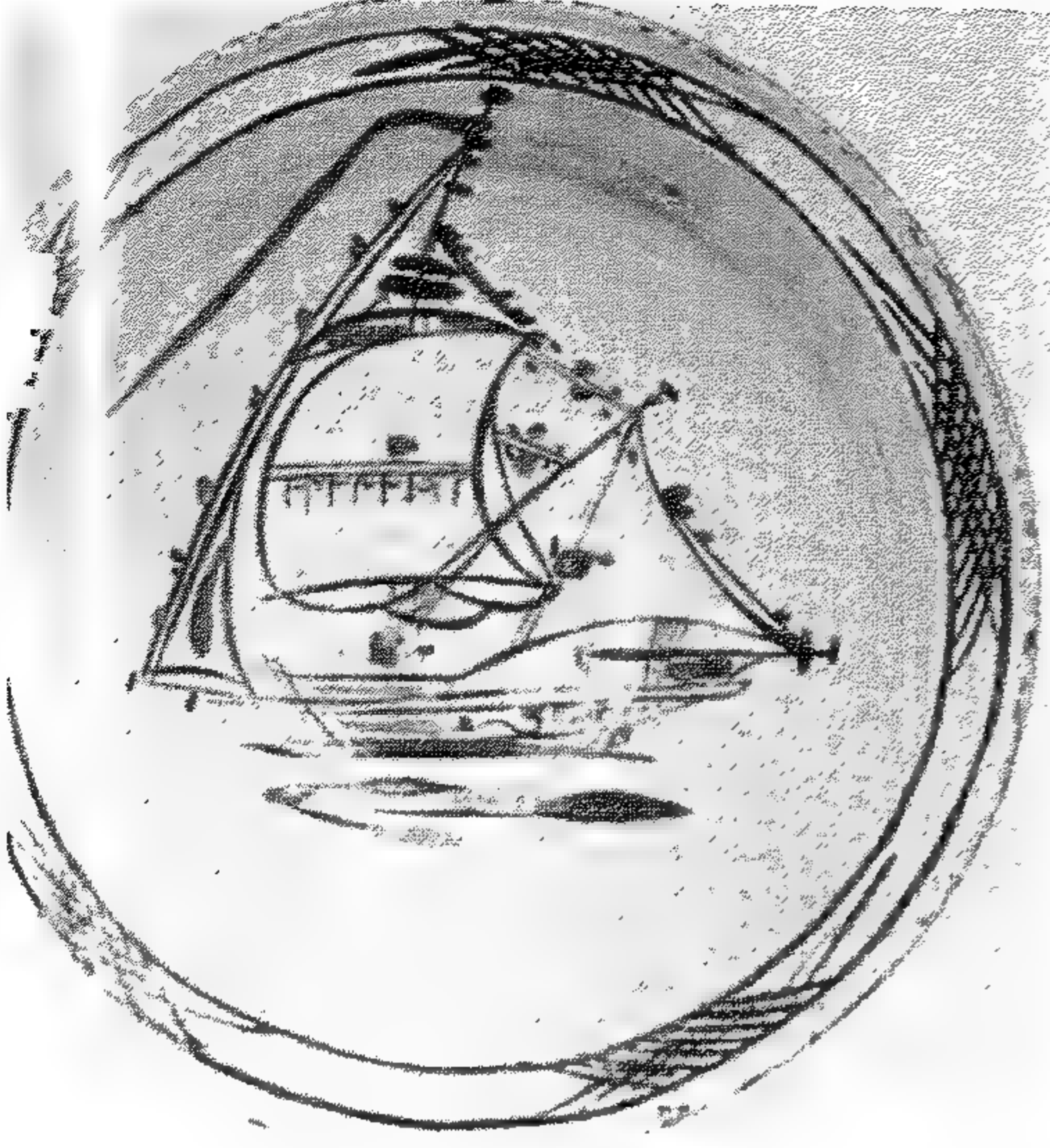
لوحة رقم ٦٢ قنينة من الخزف
كوتاهية (القرن ١٢هـ / ١٨م)



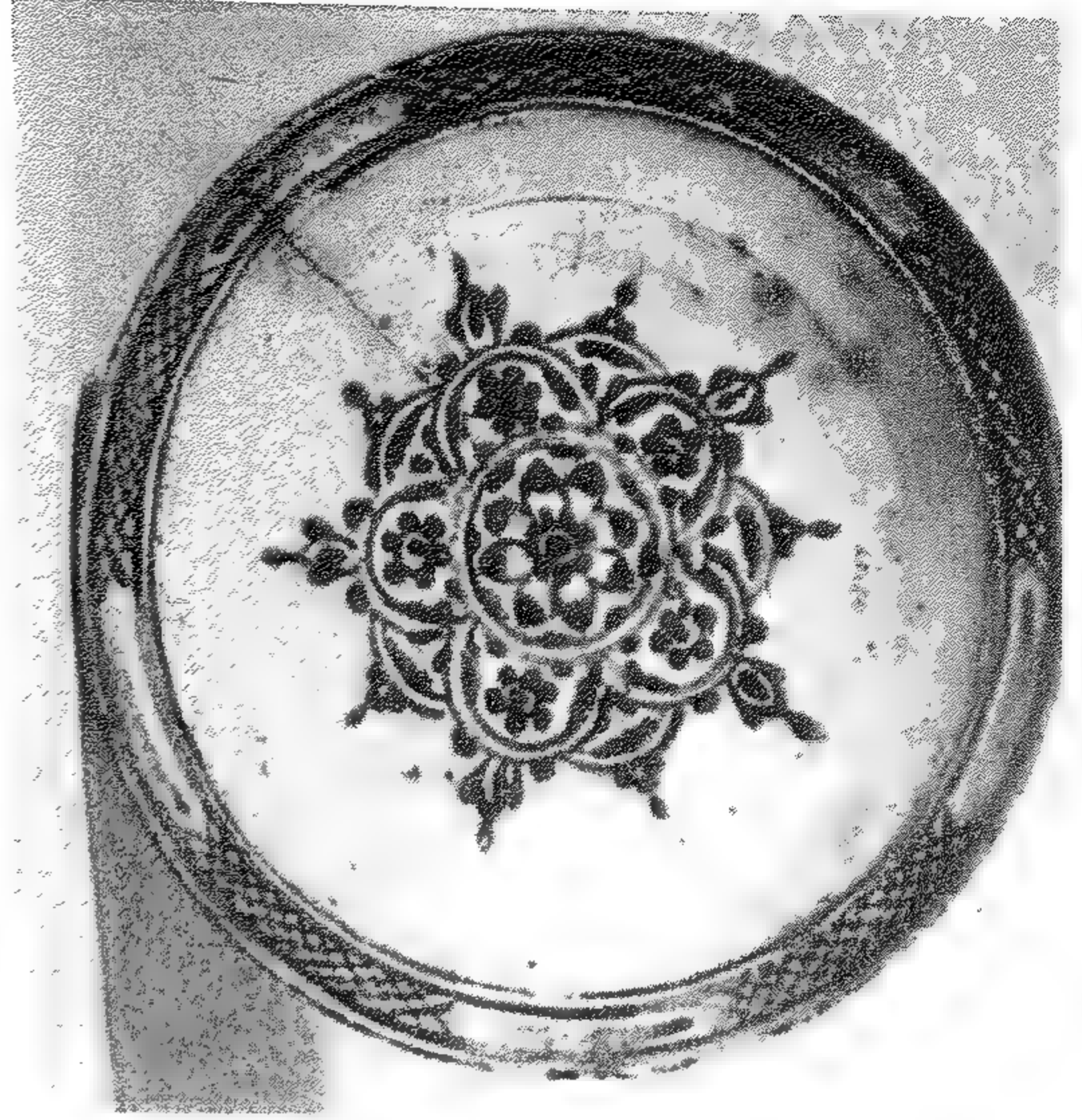
لوحة رقم ٦٤ قنينة من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



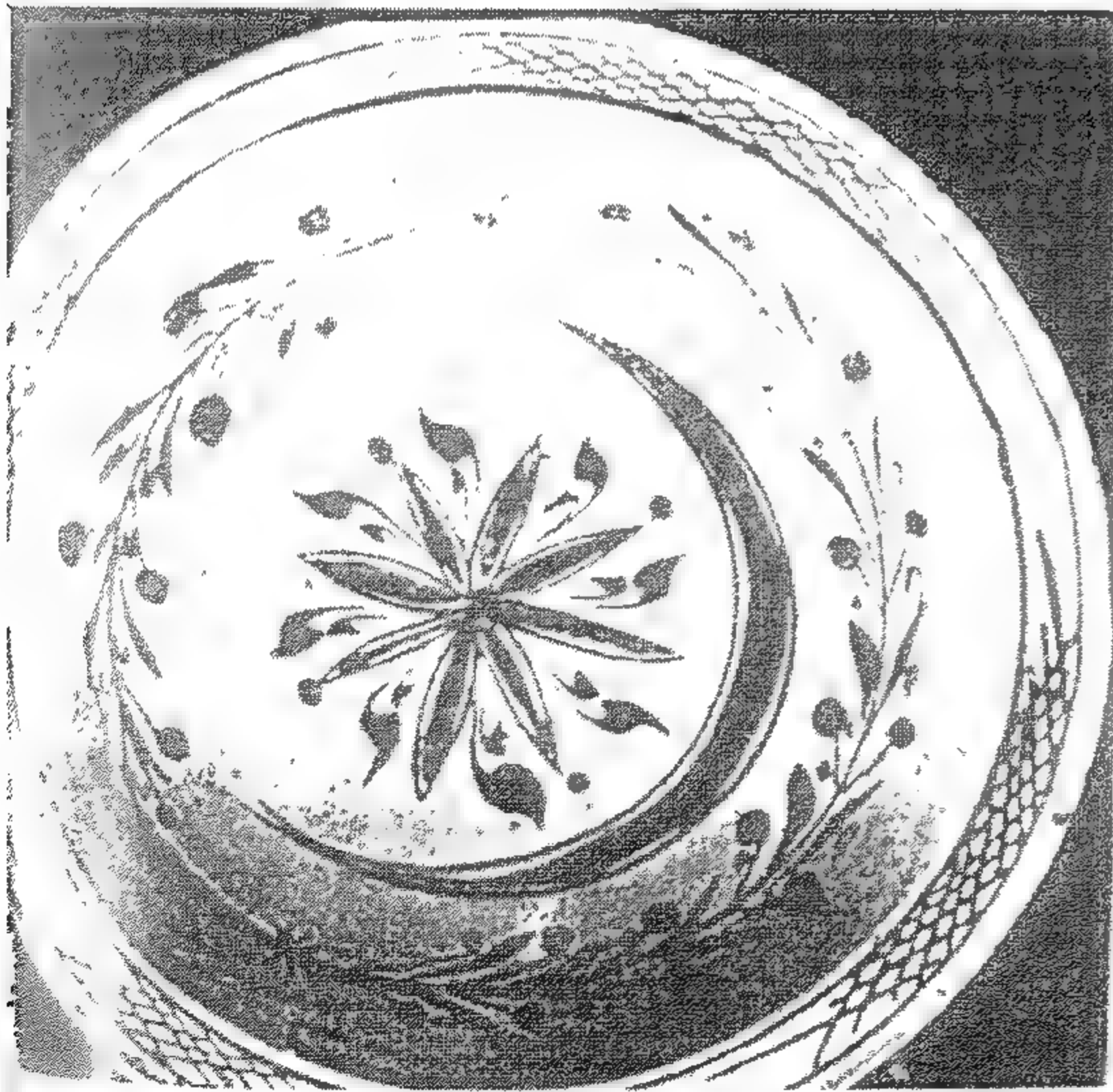
لوحة رقم ٦٥ آنية أزهار من الخزف. كوتاهيه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٦٧ طبق من الخزف. چناق قلعه
(النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م)



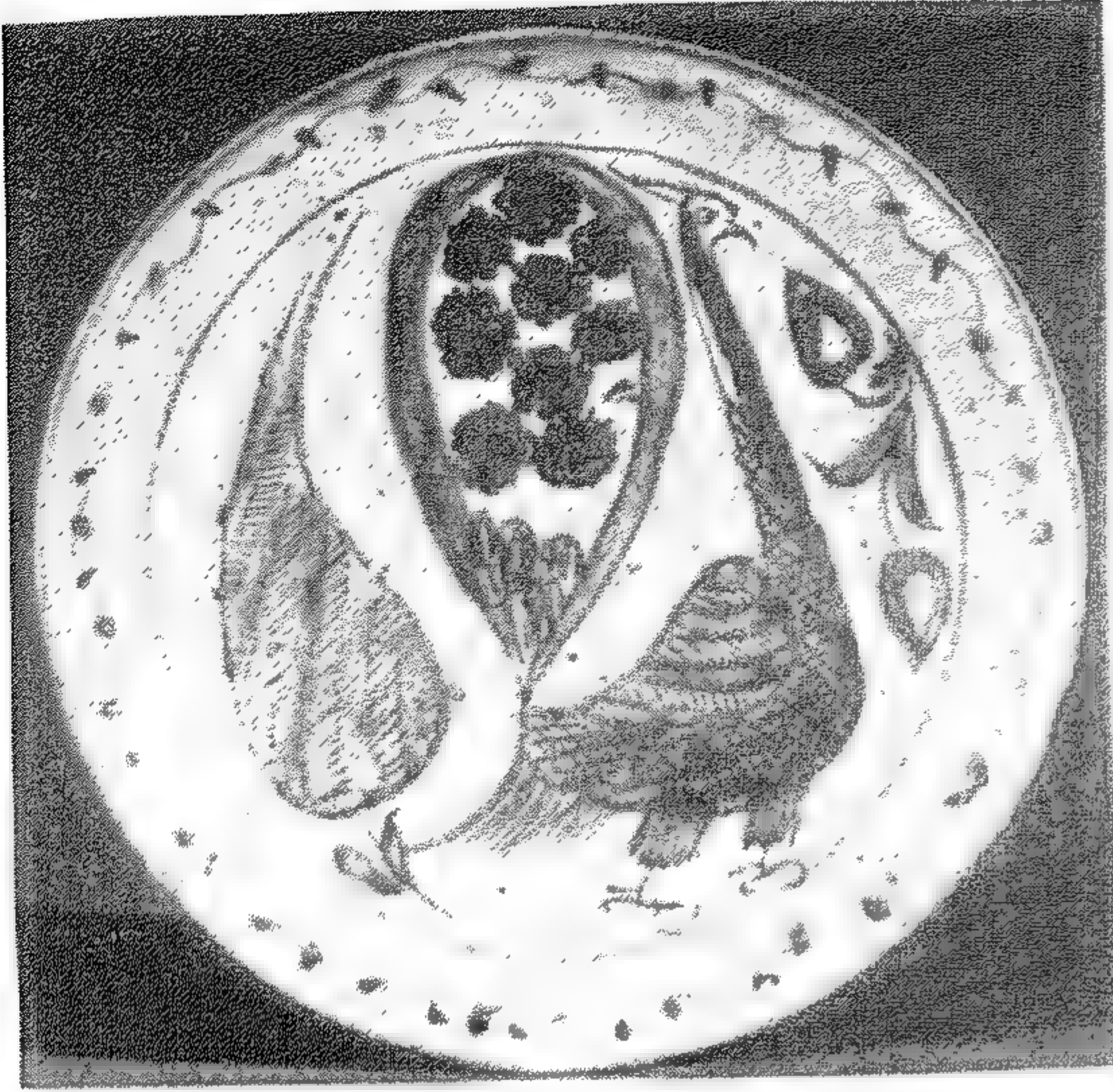
لوحة رقم ٦٦ طبق من الخزف. چناق قلعه
(النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م)



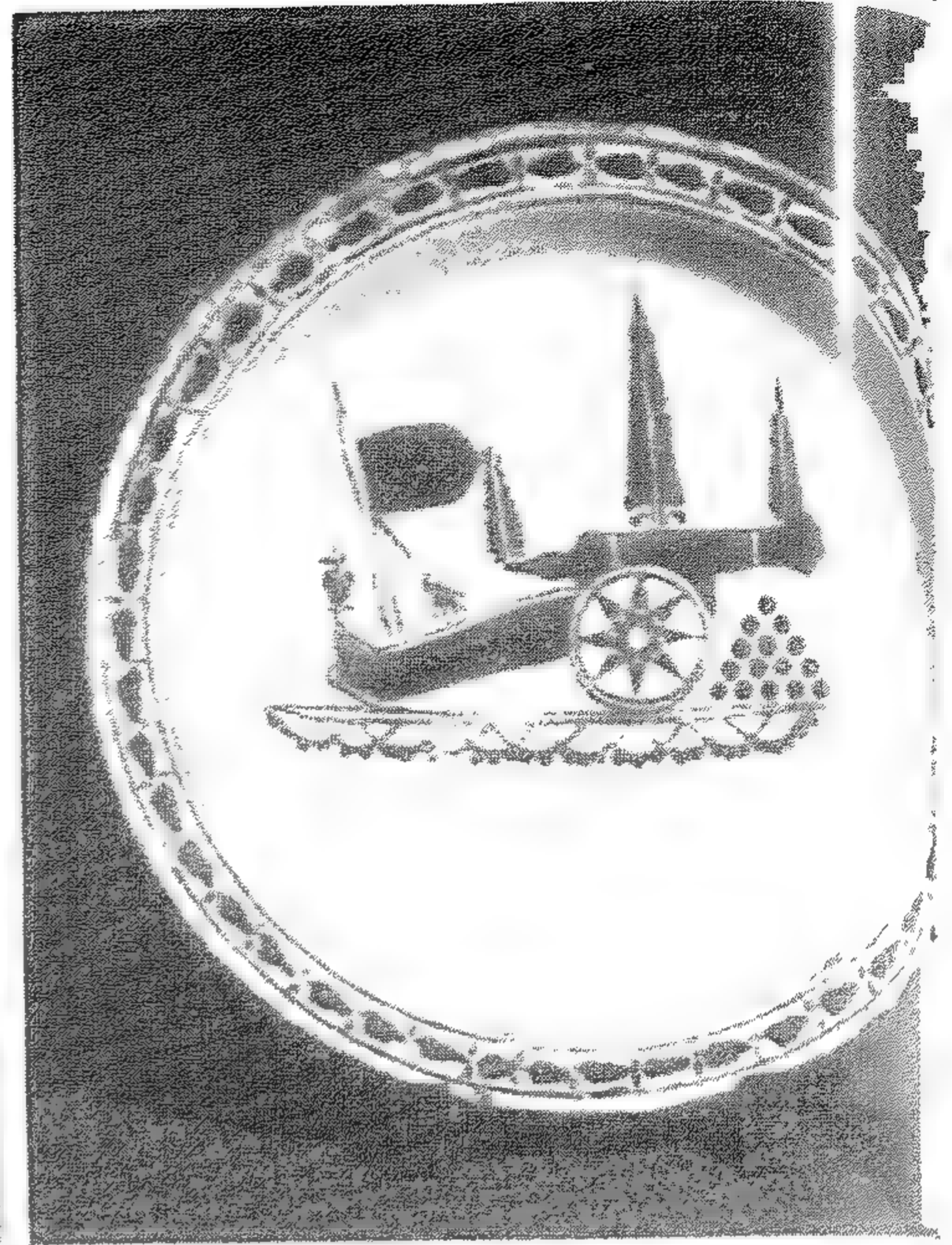
لوحة رقم ٦٩ طبق من الخزف. چناق قلعه
(النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م)



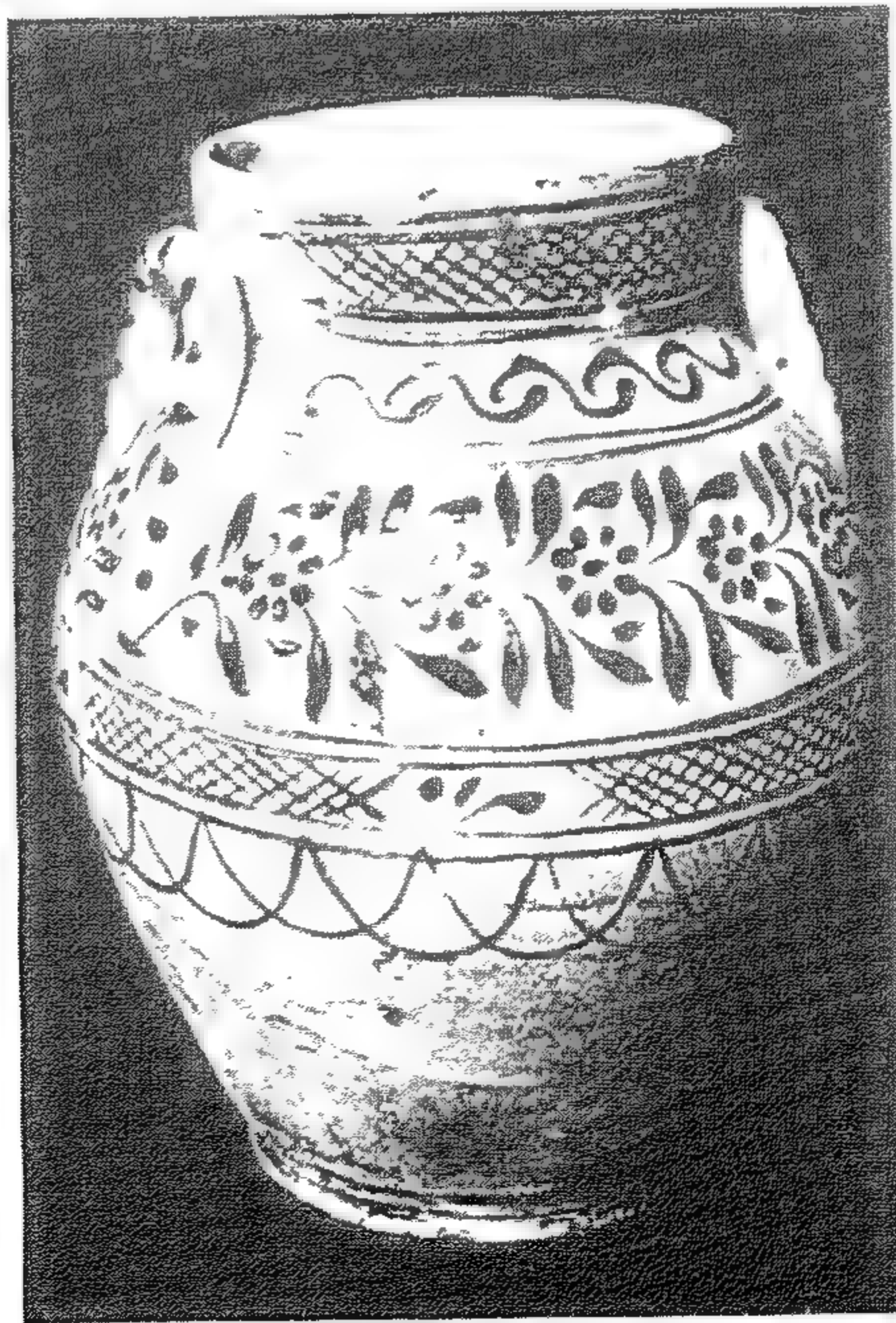
لوحة رقم ٦٨ طبق من الخزف. چناق قلعه
(النصف الثاني من القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٧١ طبق من الخزف. چناق قلعه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحة رقم ٧٠ طبق من الخزف. چناق قلعه
(القرن ١٣هـ / ١٩م)



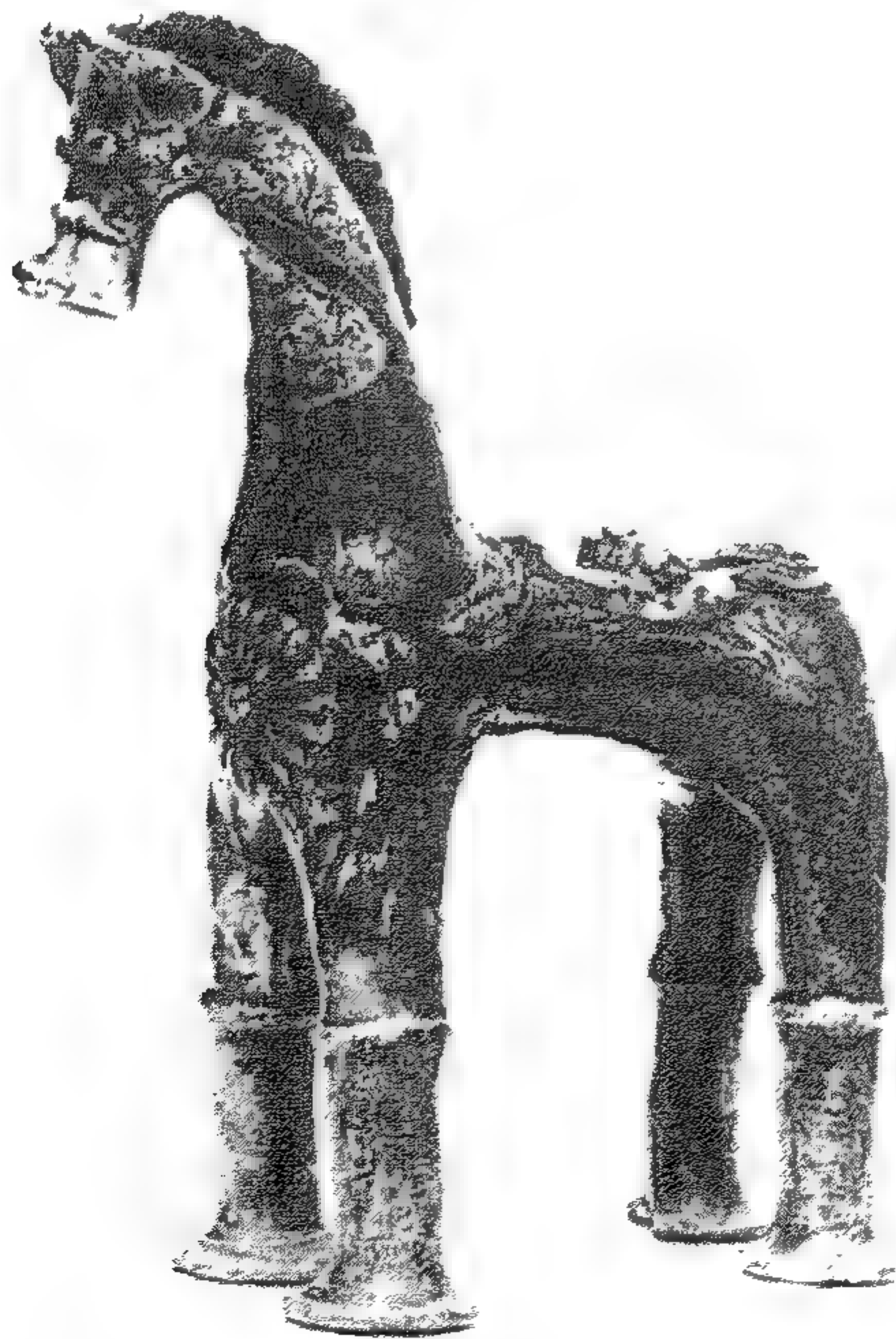
لوحة رقم ٧٢ قدر من الخزف. چناق قلعه
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



لوحه رقم ٧٤ زمزميه من الخزف
چناق قلعه (القرن ١٣هـ / ١٩م)



لوحه رقم ٧٣ أبريق من الخزف
چناق قلعه (القرن ١٣هـ / ١٩م)



لوة رقم ٧٥ آناه من الخزف بهيئه جواد. چناق قلعه
(القرن ١٣هـ / ١٩م)



لوحة رقم ٧٦ شمعدان من النحاس المكفت بالفضة
الاناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٧٧ حامل شمعدان من النحاس المكفت بالفضة
الاناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٧٨ صدرية من البرونز
الأناضول (القرن ٧ هـ / ١٣ م)



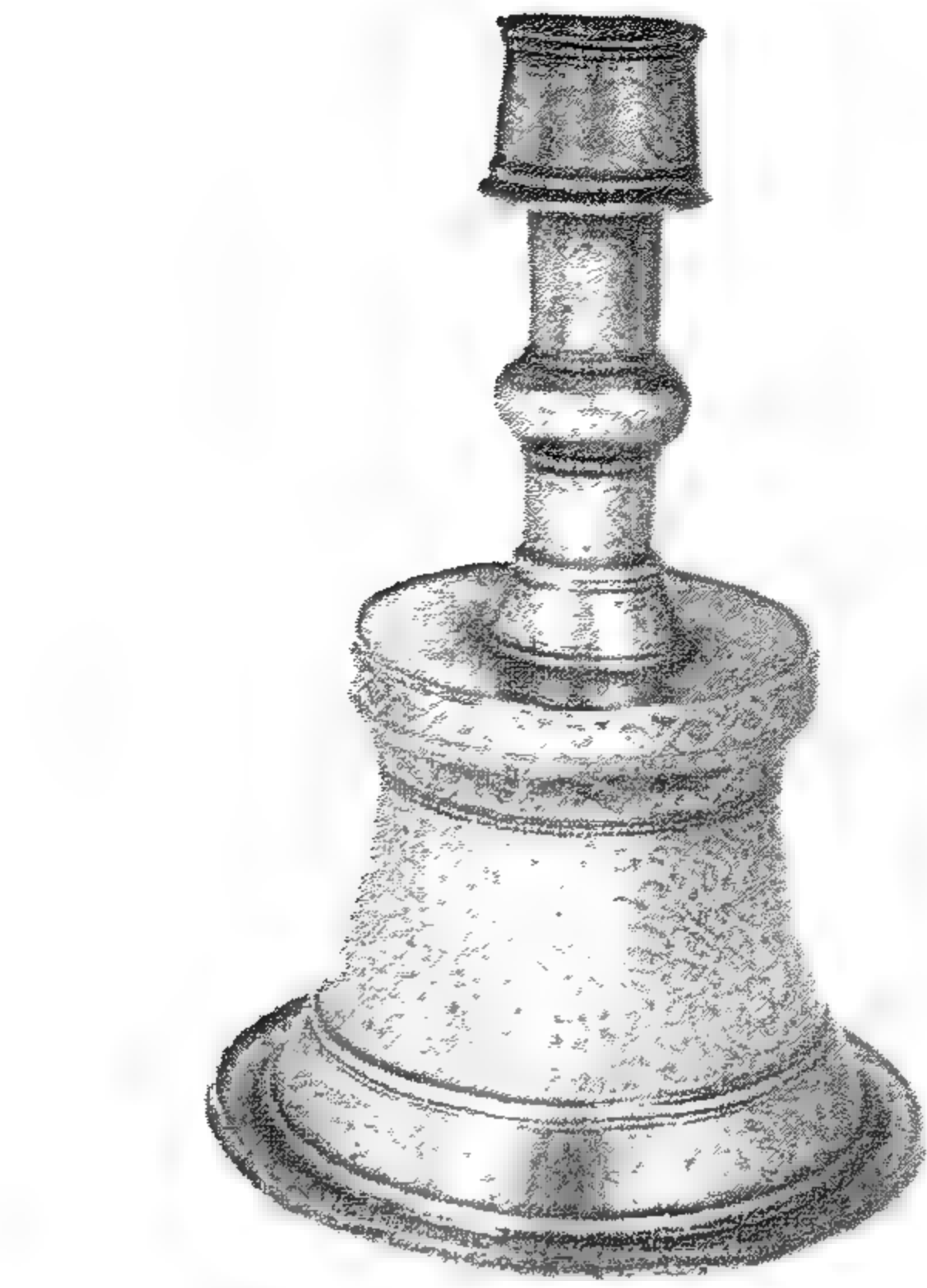
لوحة رقم ٧٩ حليات اقفال من البرونز والنحاس
الأناضول (القرن ٧ هـ / ١٣ م)



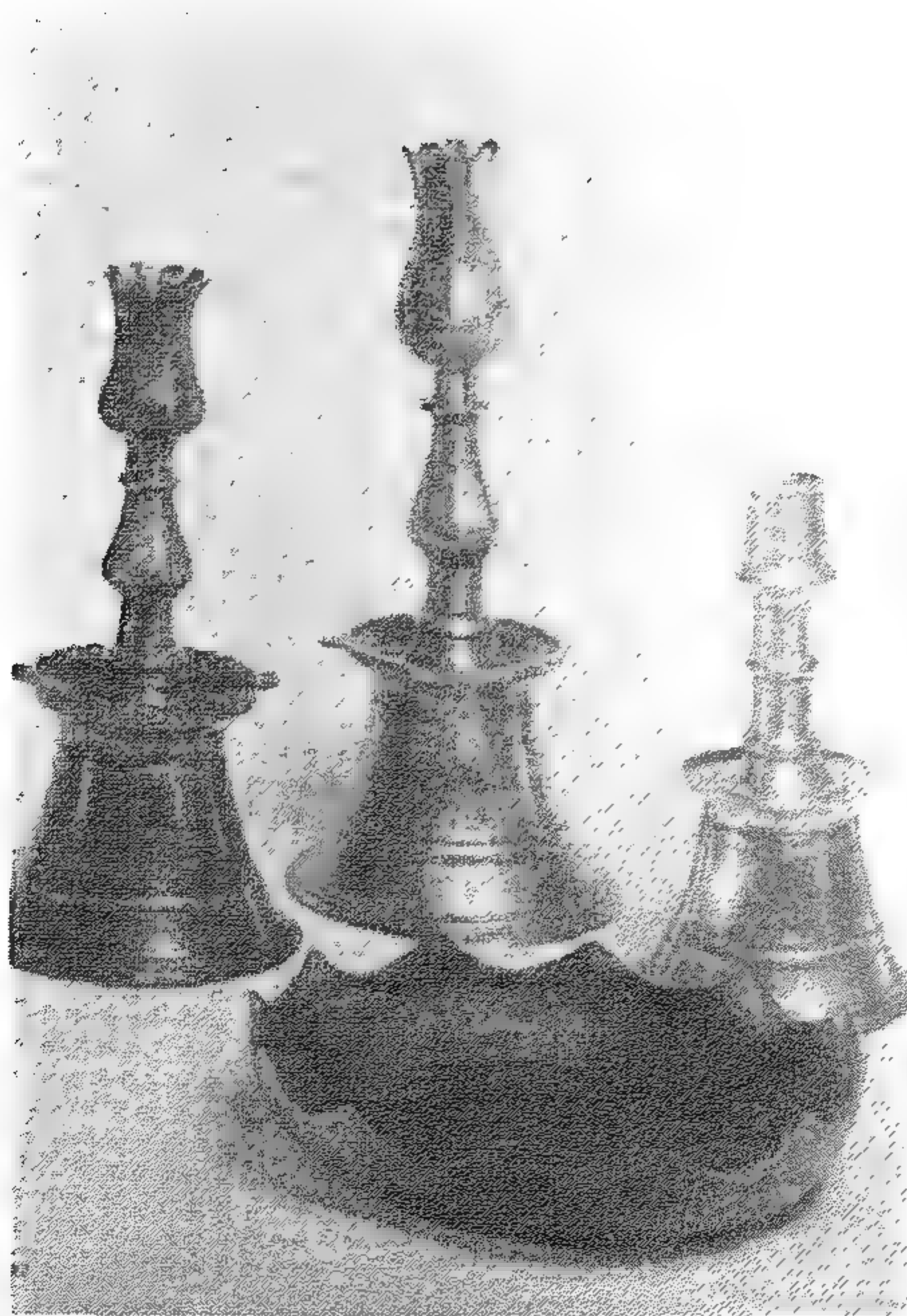
لوحة رقم ٨٠ حليه عرش من البرونز المطلى بالذهب
الأناضول (القرن ١٢ هـ / ١٢ م)



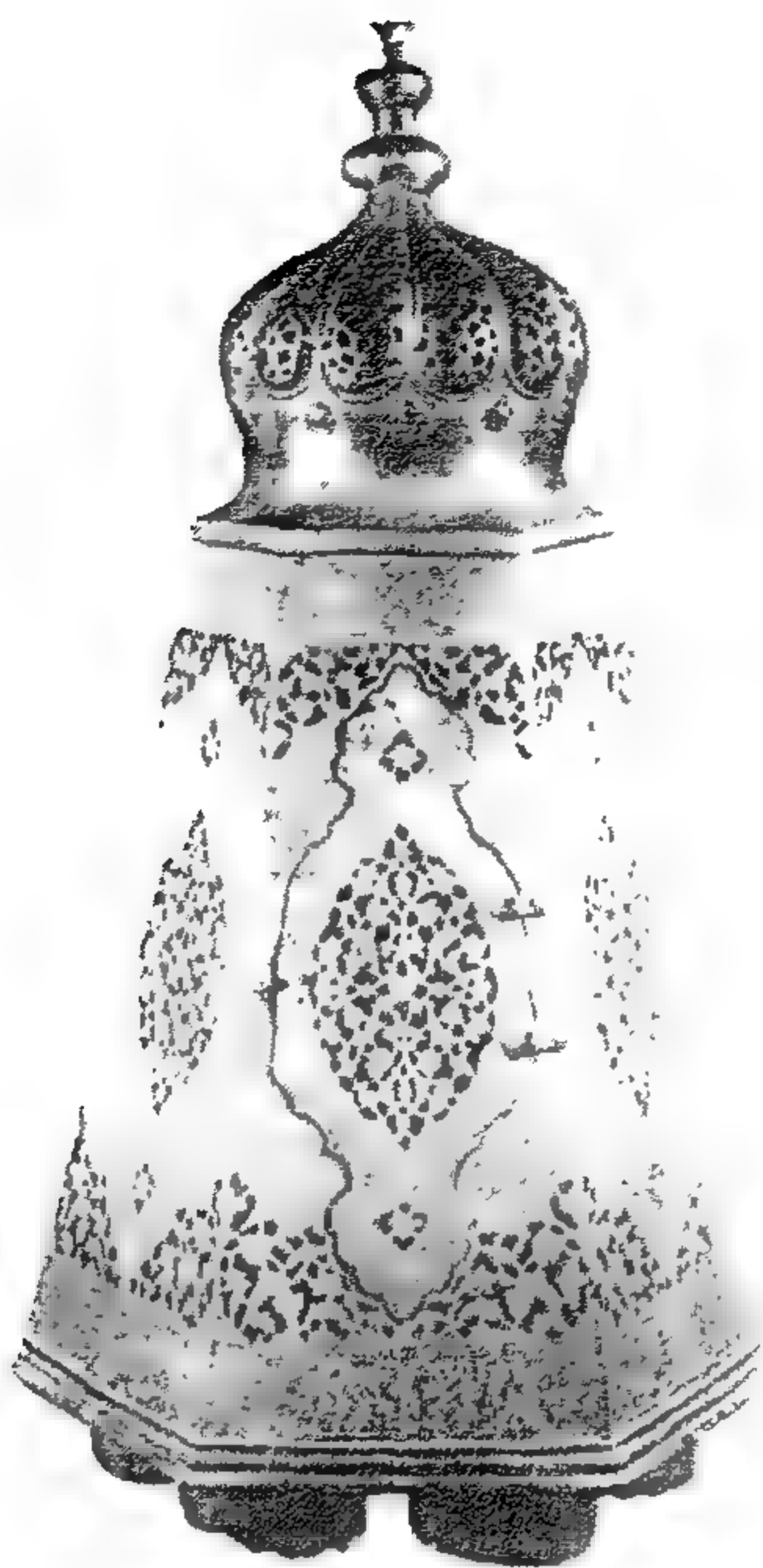
لوحة رقم ٨١ صدرية من النحاس الأصفر المكفت بالذهب
تخص السلطان مراد الثاني



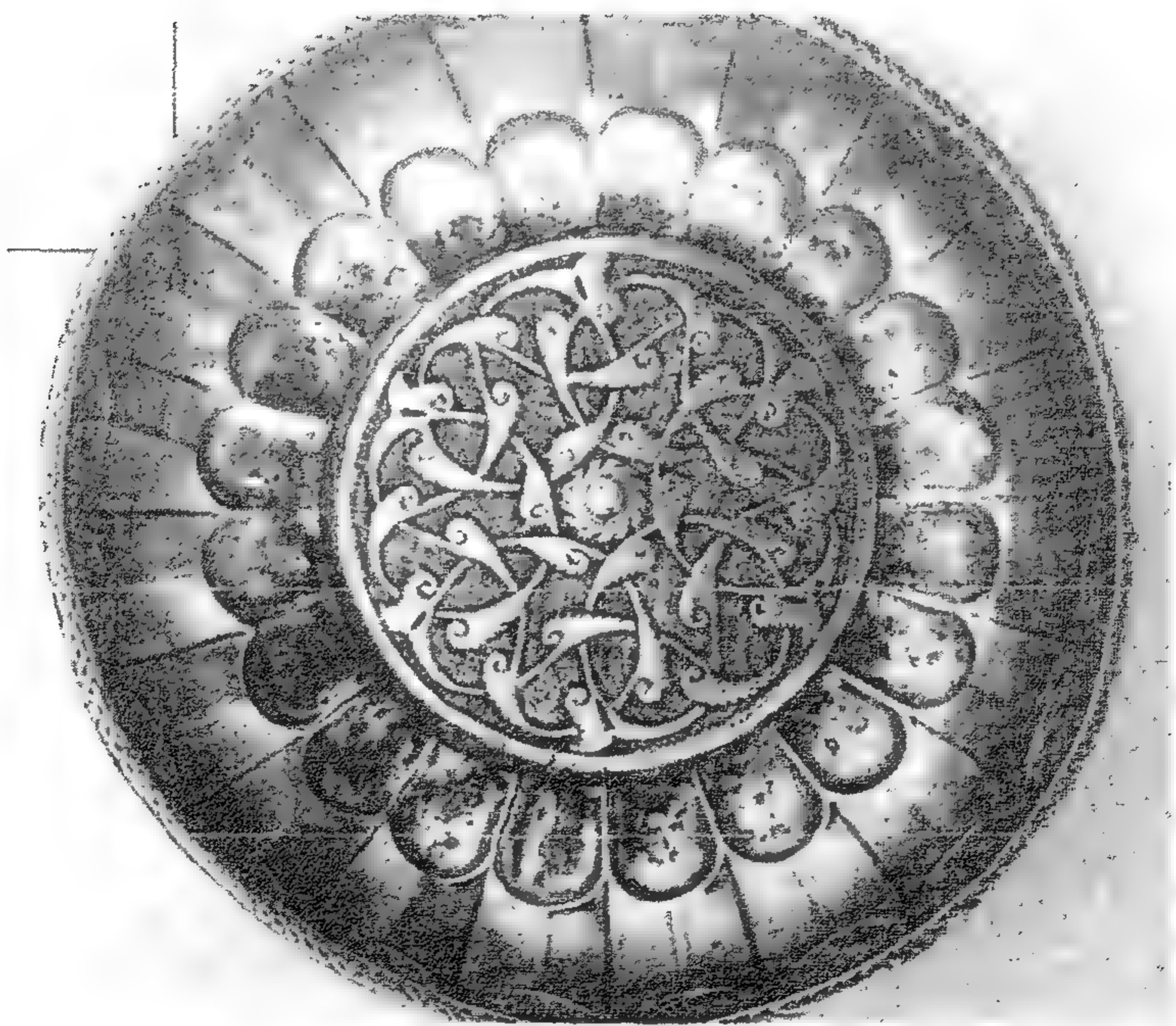
لوحة رقم ٨٢ شمعدان من النحاس
ينسب للسلطان بايزيد الثانى



لوحة رقم ٨٣ شمعدان من النحاس « طراز التولييب »
(اقصى اليسار) مؤرخ فى سنة ٩٠٥هـ



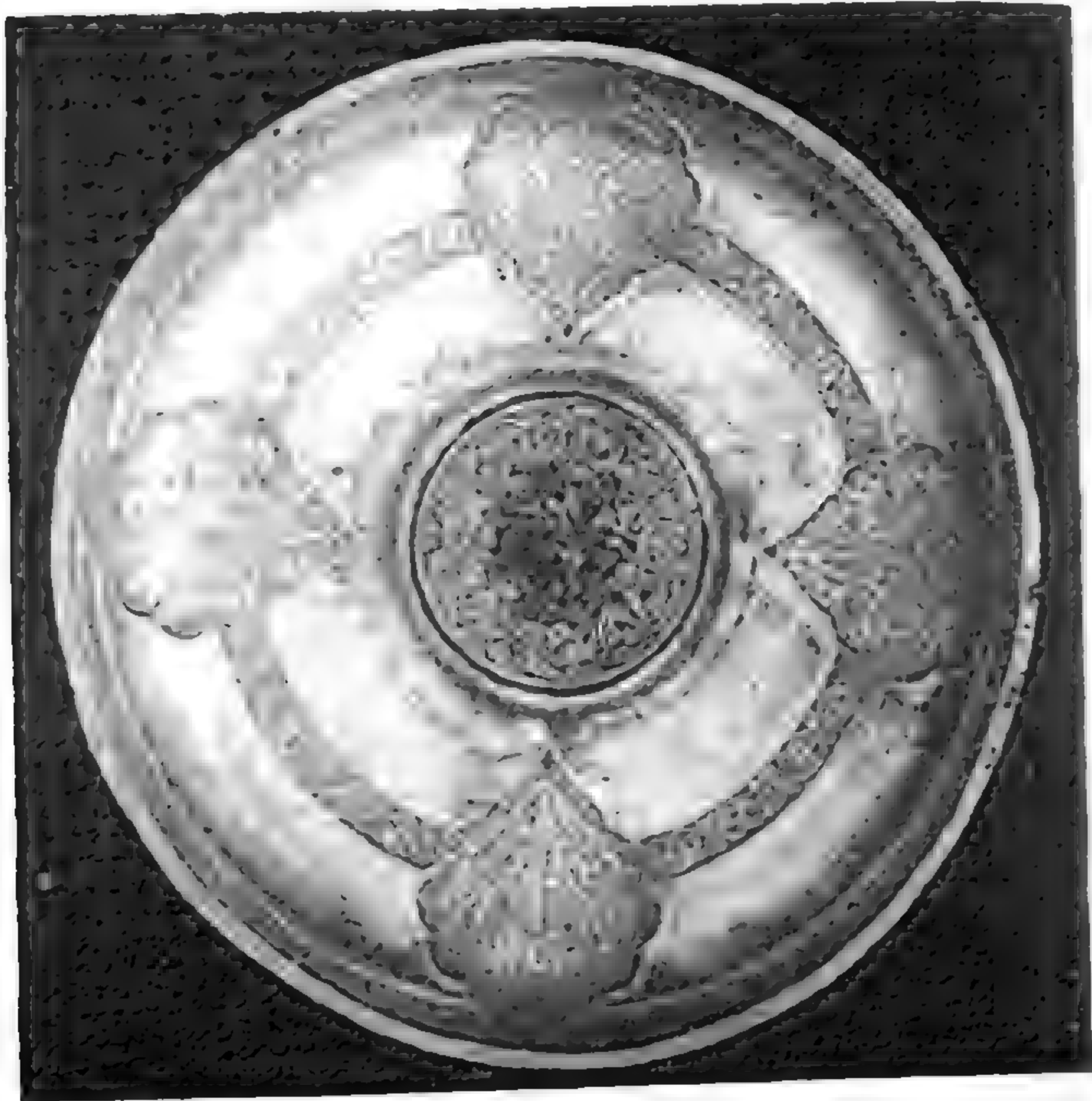
لوحة رقم ٨٤ ثريا من الناحس المطلى بالذهب
تحض السلطان بايزيد الثانى



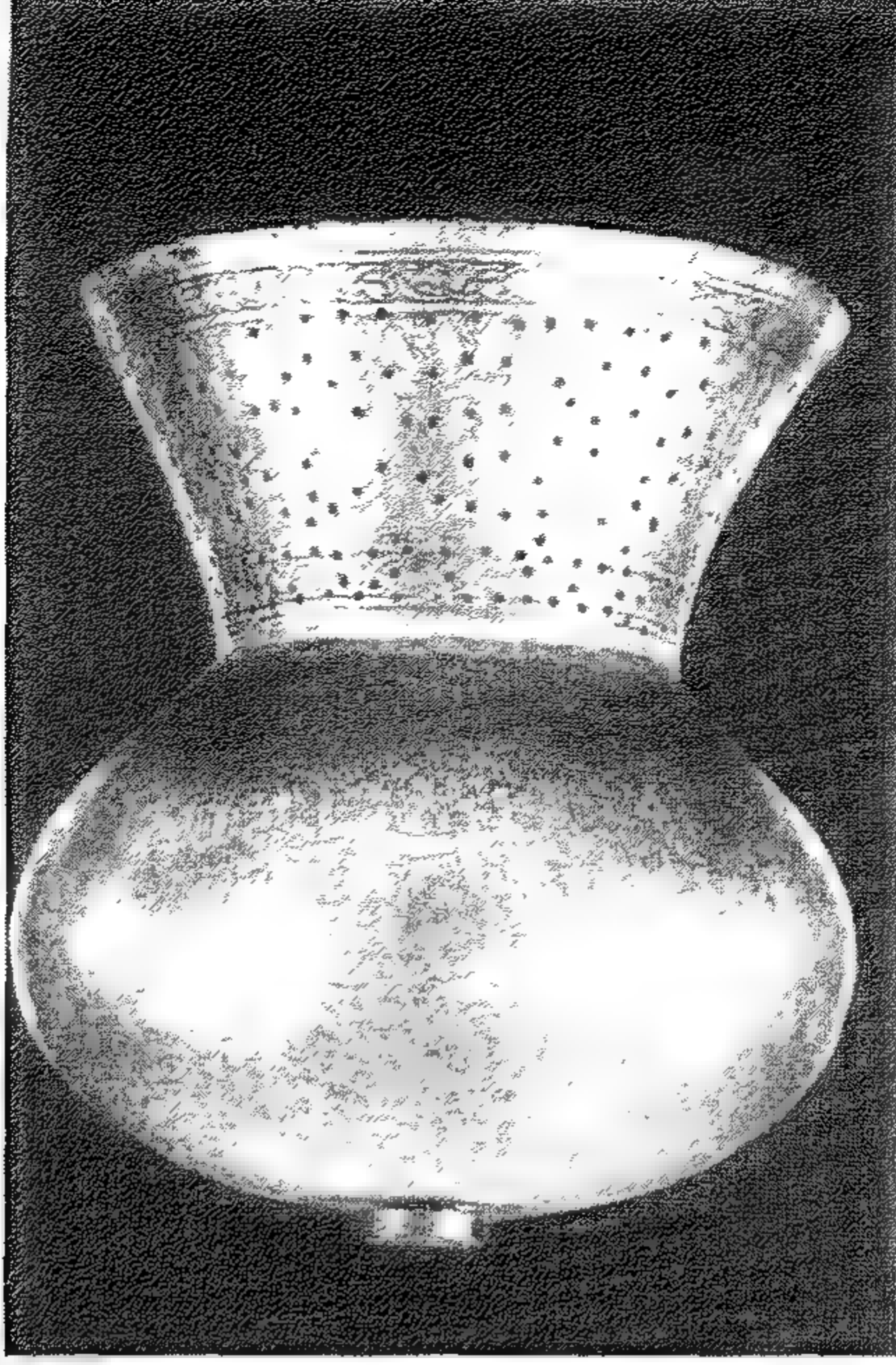
لوحة رقم ٨٥ سلطانيه من الفضه المطليه بالذهب
تخص السلطات بايزيد الثانى



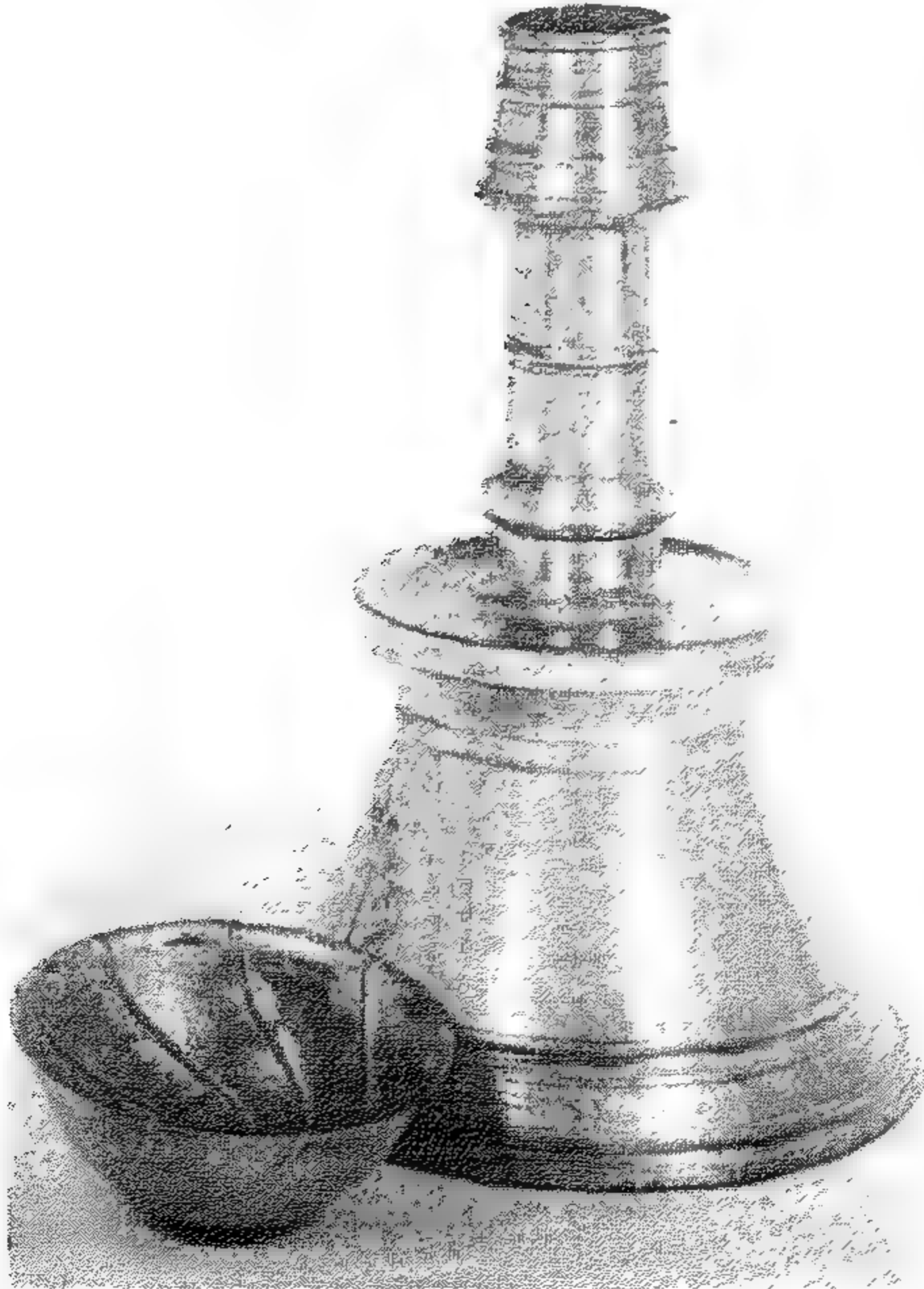
لوحة رقم ٨٦ سلطانية من الفضة المطلية بالذهب
تخص السلطان بايزيد الثاني



لوحة رقم ٨٧ سلطانية من الفضة المطلية بالذهب
تخص ولي العهد سليم بن بايزيد



لوحة رقم ٨٨ مشكاه معدنيه من النحاس المطفى بالذهب
مطلع (القرن ١٠هـ / ١٦م)



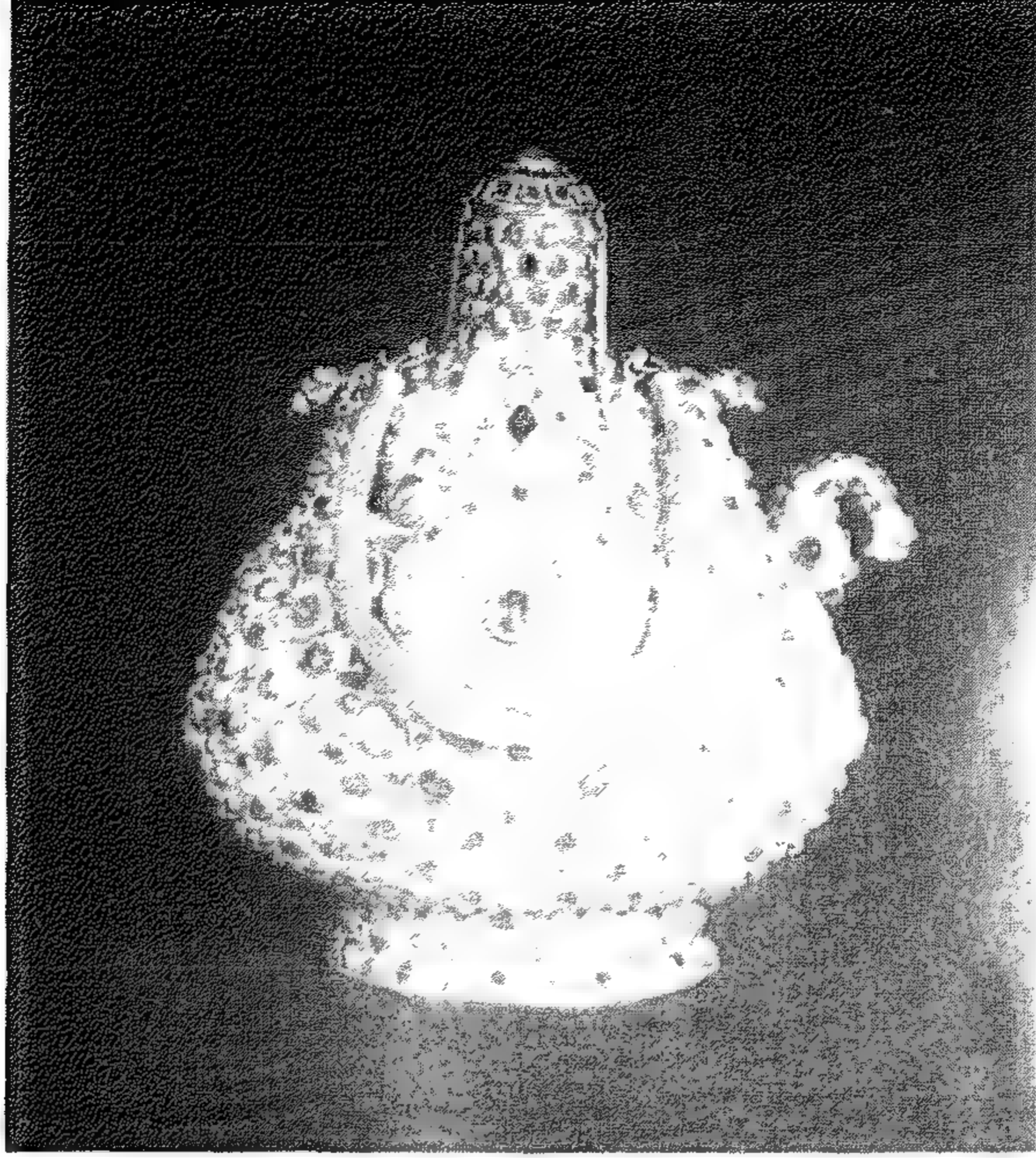
لوحة رقم ٨٩ شمعدان من النحاس المطفى بالذهب
ينسب لفترة السلطان سليمان القانوني



لوحة رقم ٩٠ شمعدان من النحاس «طراز التوليبي»
منتصف القرن (١٠هـ / ١٦م)



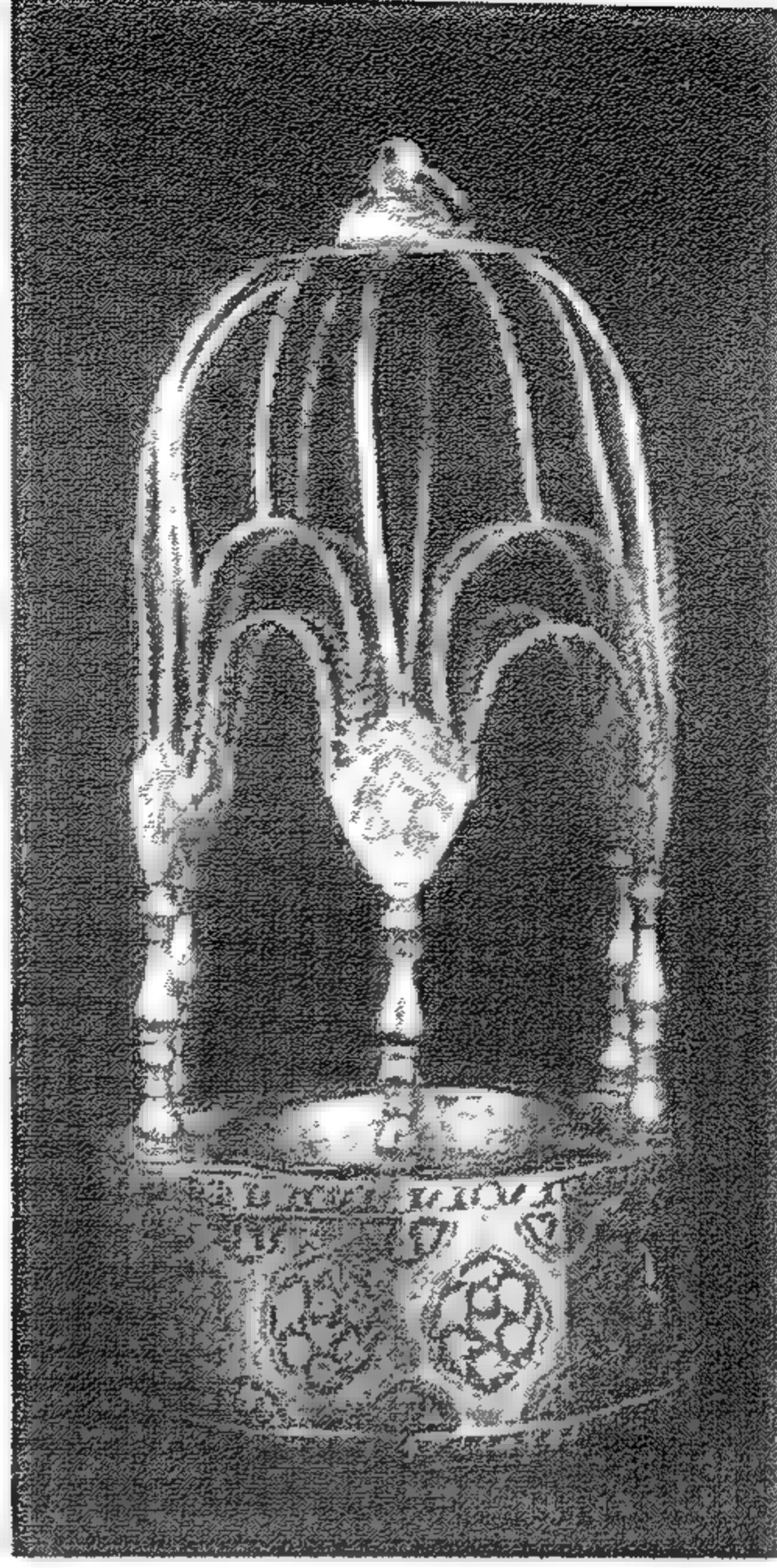
لوحة رقم ٩١ سلطانية من الفضة. تخص السلطان سليمان القانوني
المطليه بالذهب



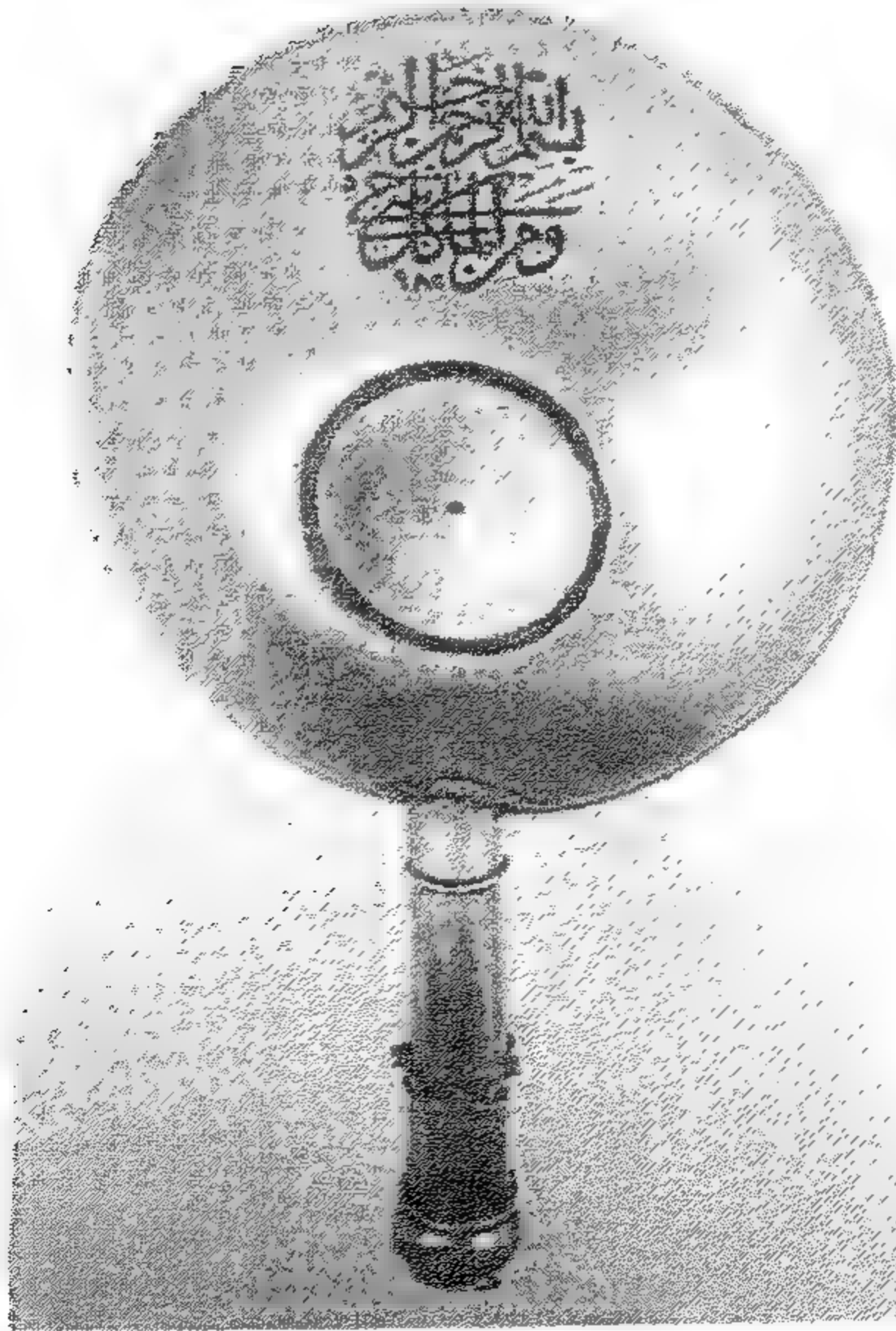
لوحة رقم ٩٢ زمزميه من الذهب مرصعة بالاحجار الكريمه
تخص السلطان سليمان القانوني



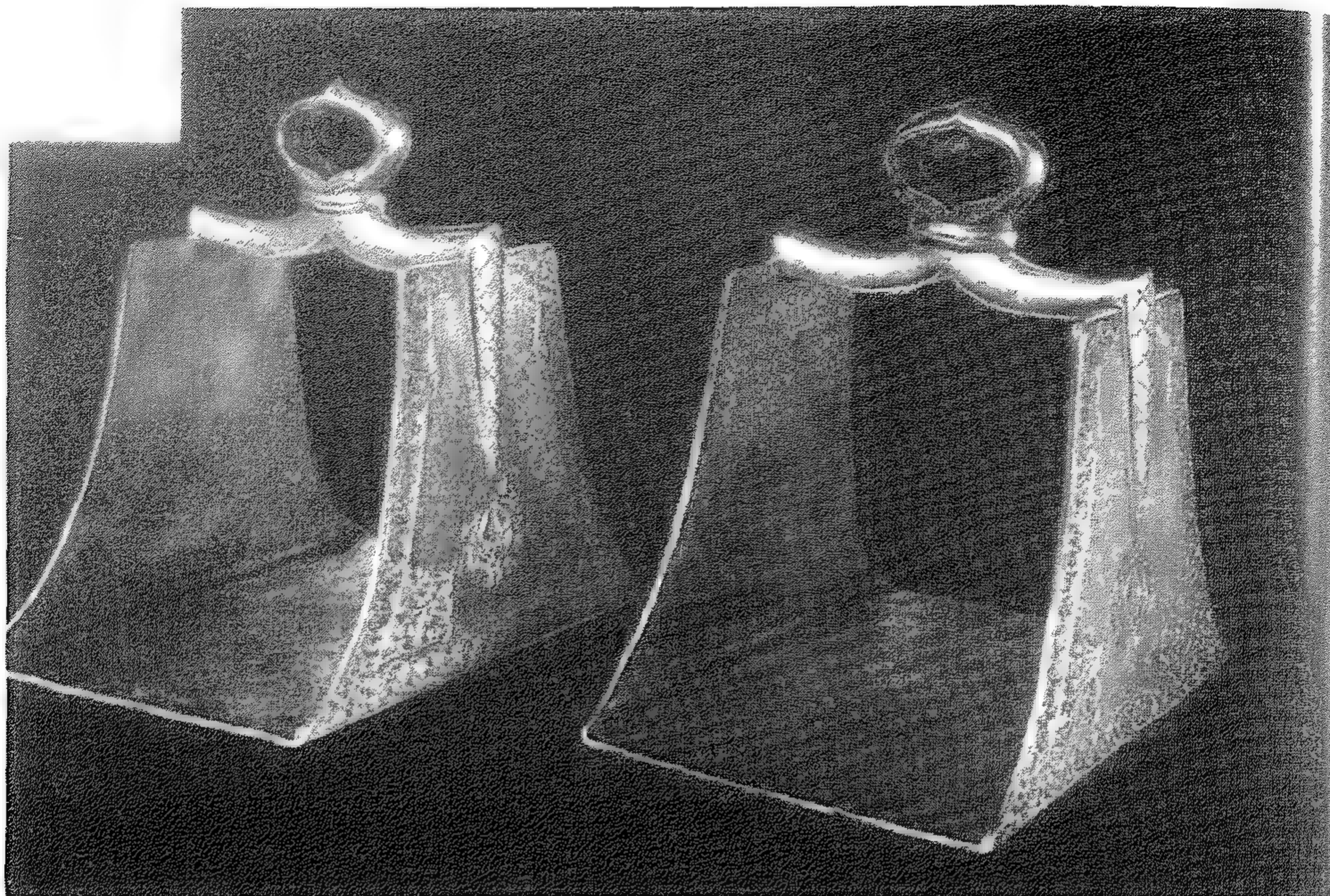
لوحة رقم ٩٣ ابريق وطاس من الفضة
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ٩٤ مبخره من الفضة المطلية بالذهب
تنسب لفترة السلطان مراد الثالث



لوحة رقم ٩٥ طاس من الفضة المطلية بالذهب
(٩٨٥هـ)



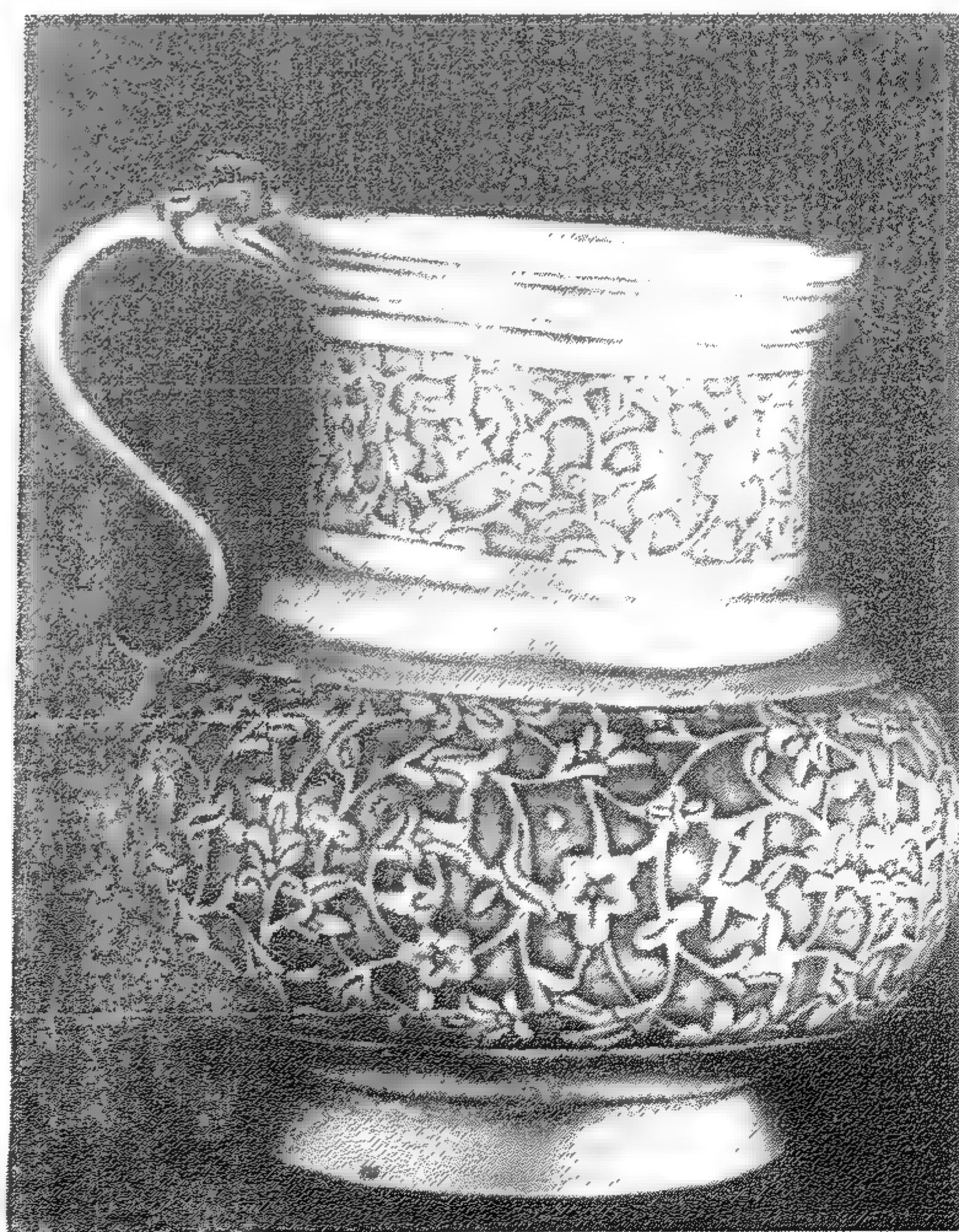
لوحة رقم ٩٦ ركاب من الفضة المطلية بالذهب
يخص السلطان مراد الثالث



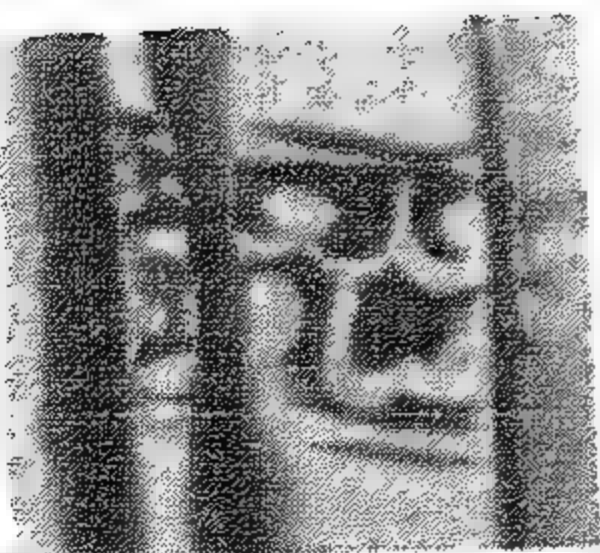
لوحة رقم ٩٧ أ. ب مبخرة من الفضة وأخرى من النحاس
تخص السلطان محمد الثالث



لوحة رقم ٩٨ أبريق من الفضة
يخص السلطان أحمد الأول



لوحة رقم ٩٩ أبريق من الفضة
يخص الحاكم العثماني لقلعه صاقر



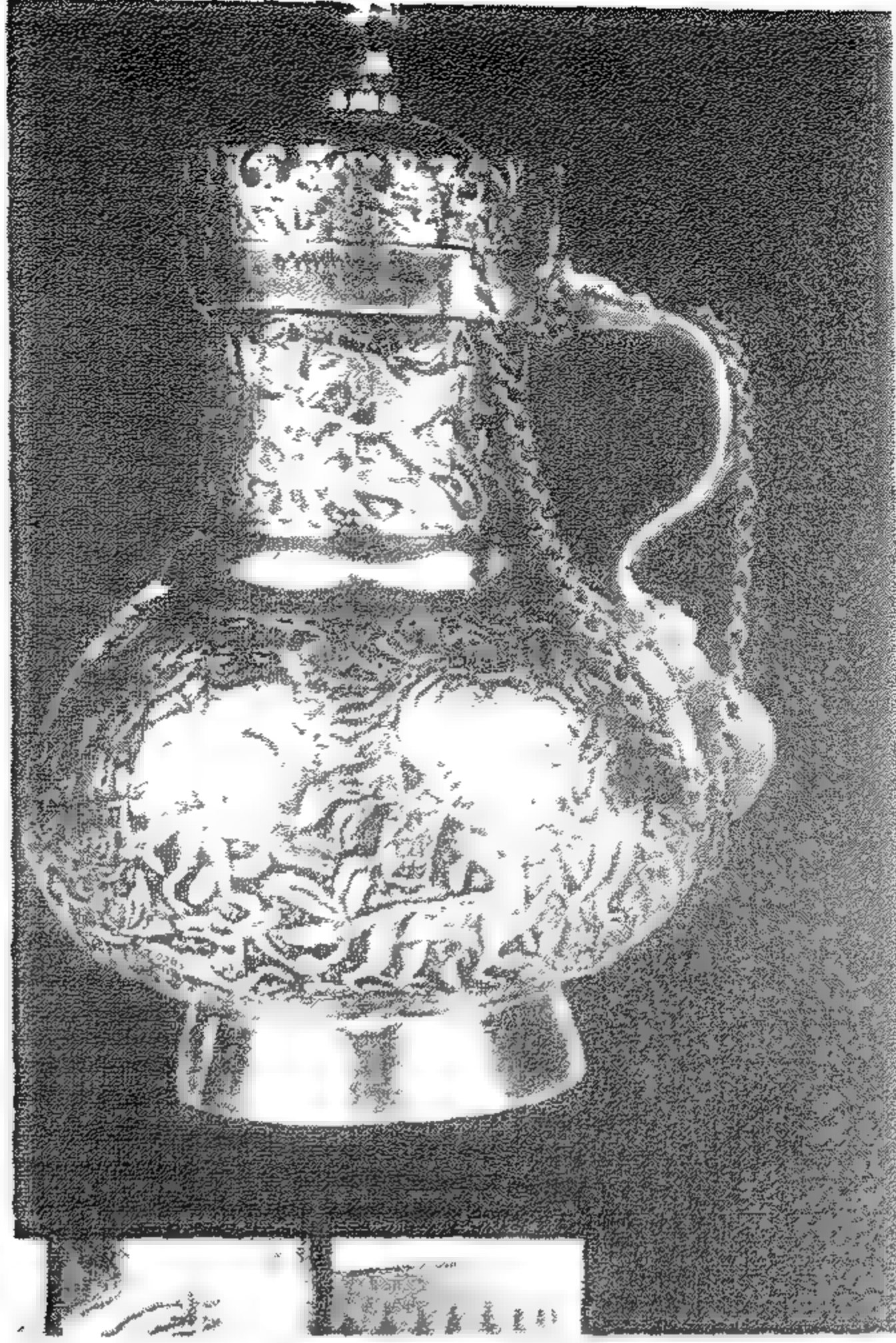
لوحة رقم ٩٩ ب تفصيل
من اللوحة السابقة



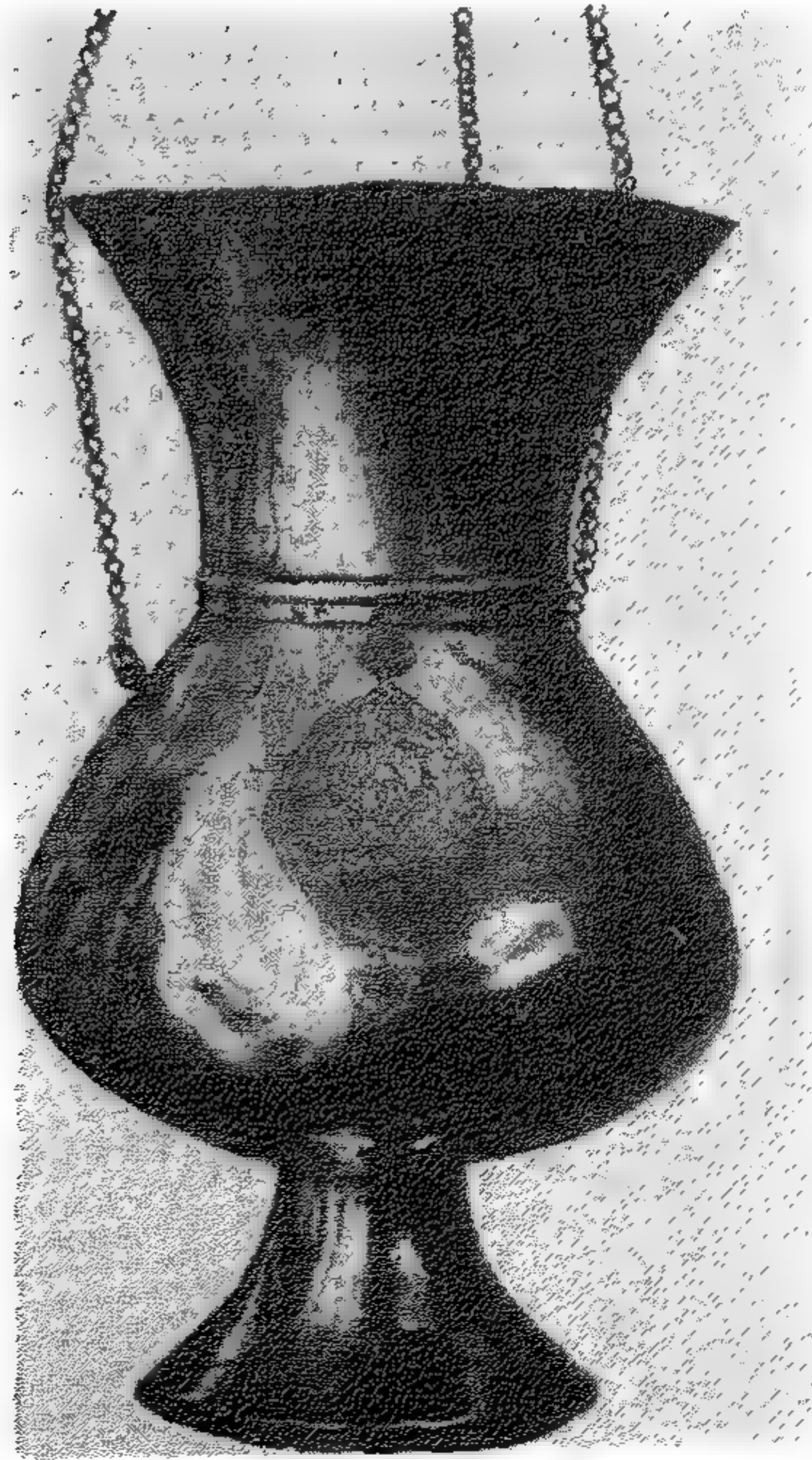
لوحة رقم ١٠٠ قدح من الفضة
يخص السلطان أحمد الأول



لوحة رقم ١٠١ سلطانيه من الفضة
تخص السلطان أحمد الأول



لوحة رقم ١٠٢ أبريق من الفضة
يخص السلطان عثمان الثاني



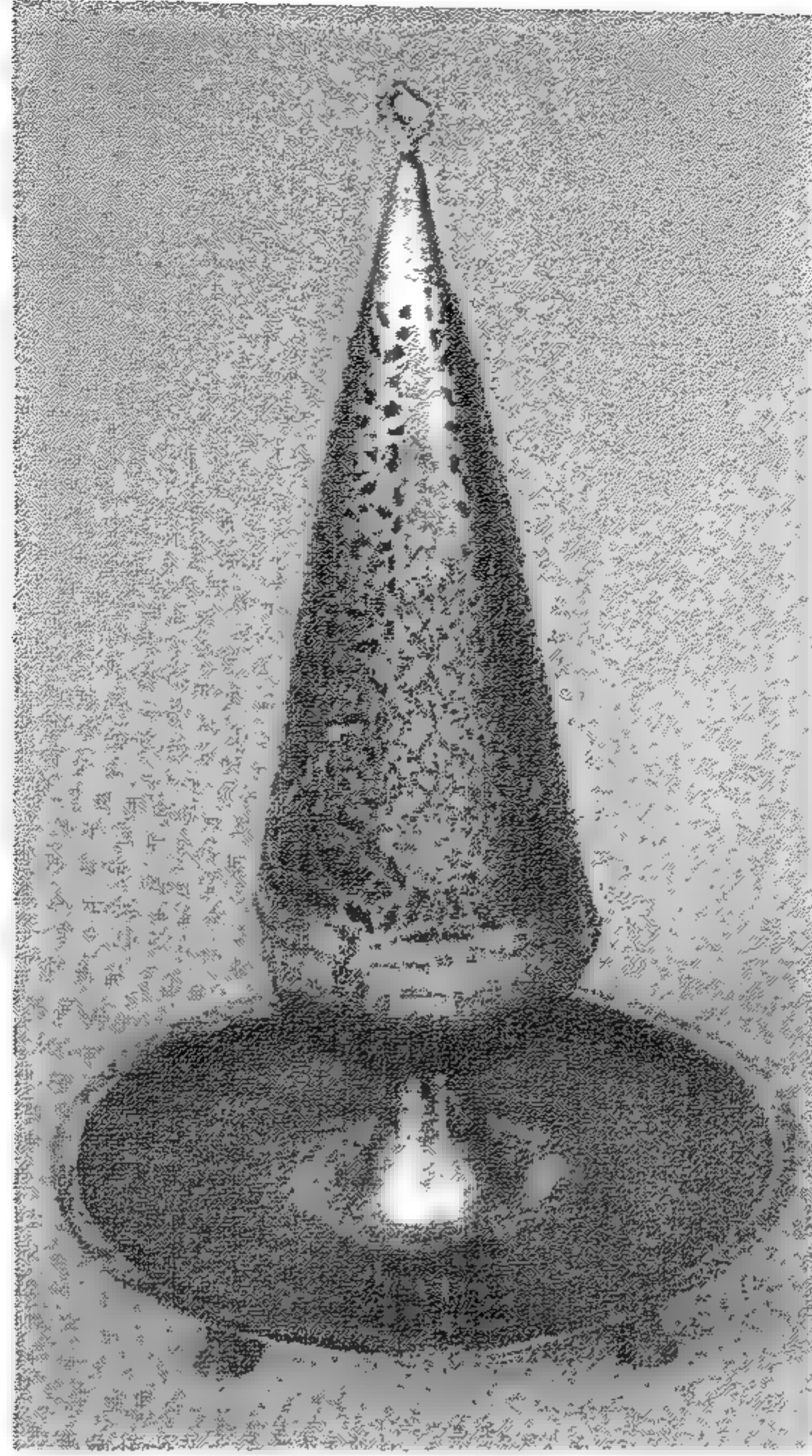
لوحة رقم ١٠٣ مشكاه من الفضة. وقف
السلطان عثمان الثاني على خزلج أبي أيوب



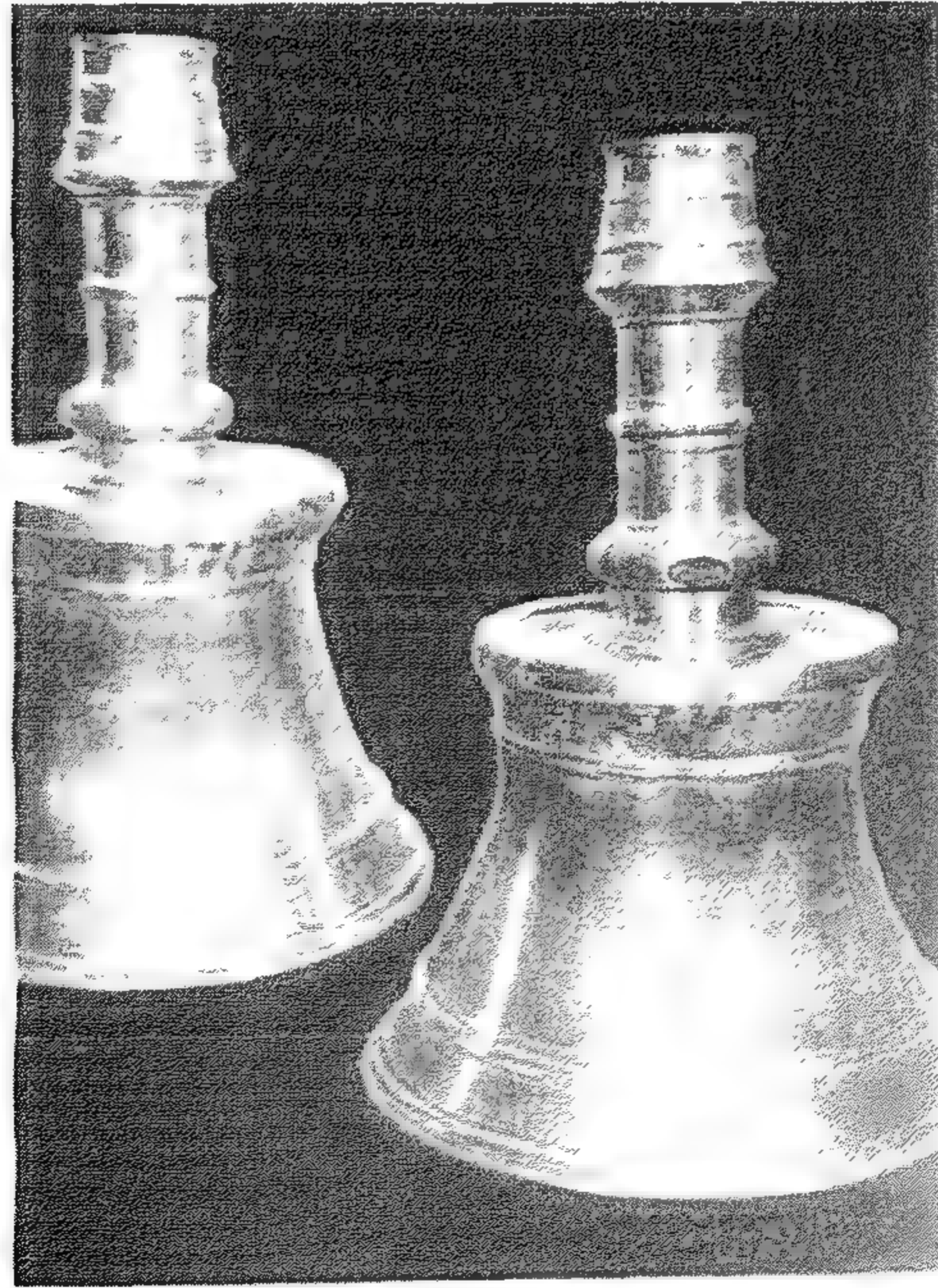
لوحة رقم ١٠٤ مبخرة من البرونز
تخص عائشه سلطانه



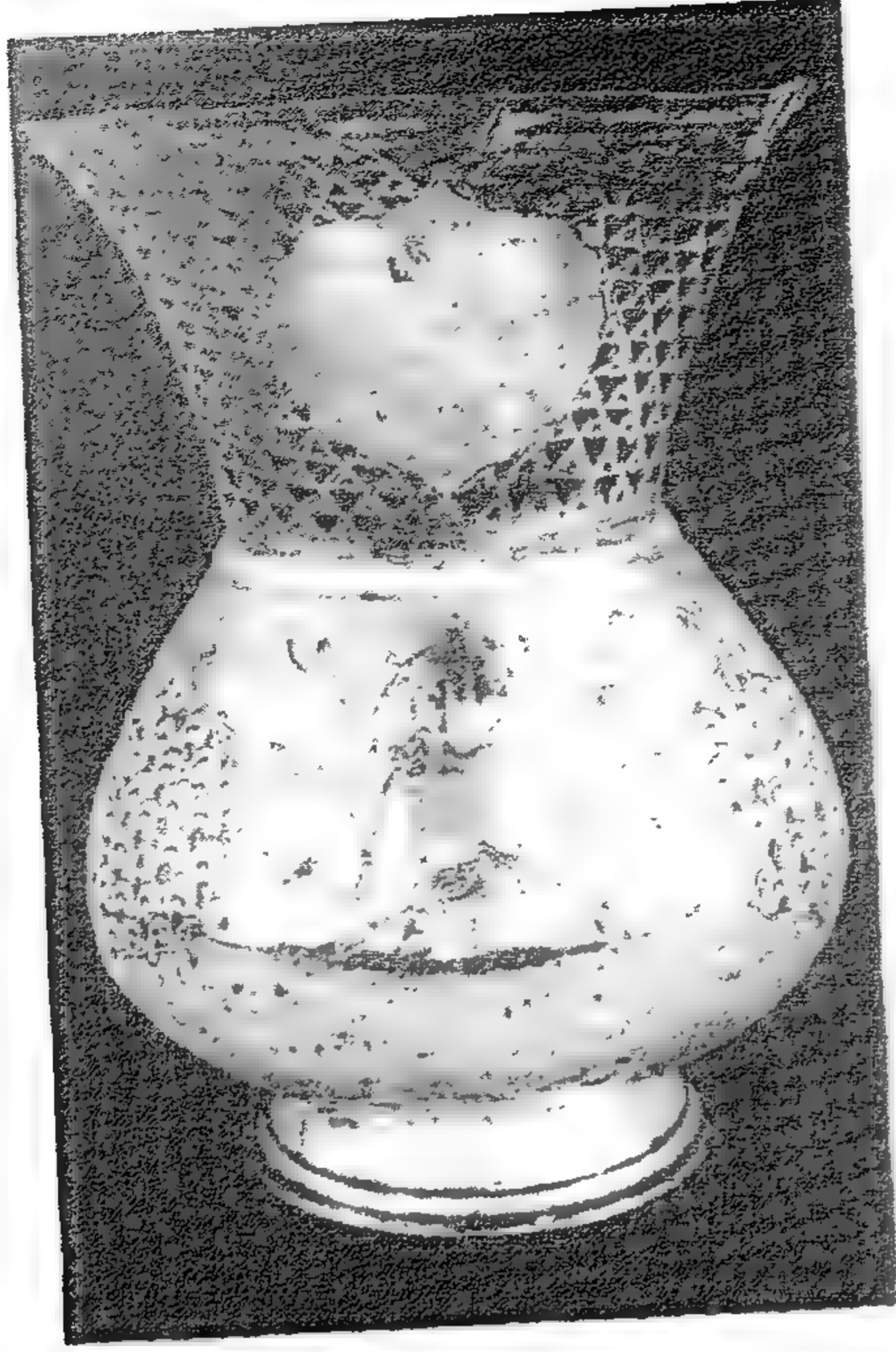
لوحة رقم ١٠٥ أبريق من الفضة
يخص السلطان مراد الرابع



لوحة رقم ١٠٦ مبخره من الفضة المطلية بالذهب تخص
هوا قادين عمه السلطان عثمان الثانى. (١٠٣٣هـ)



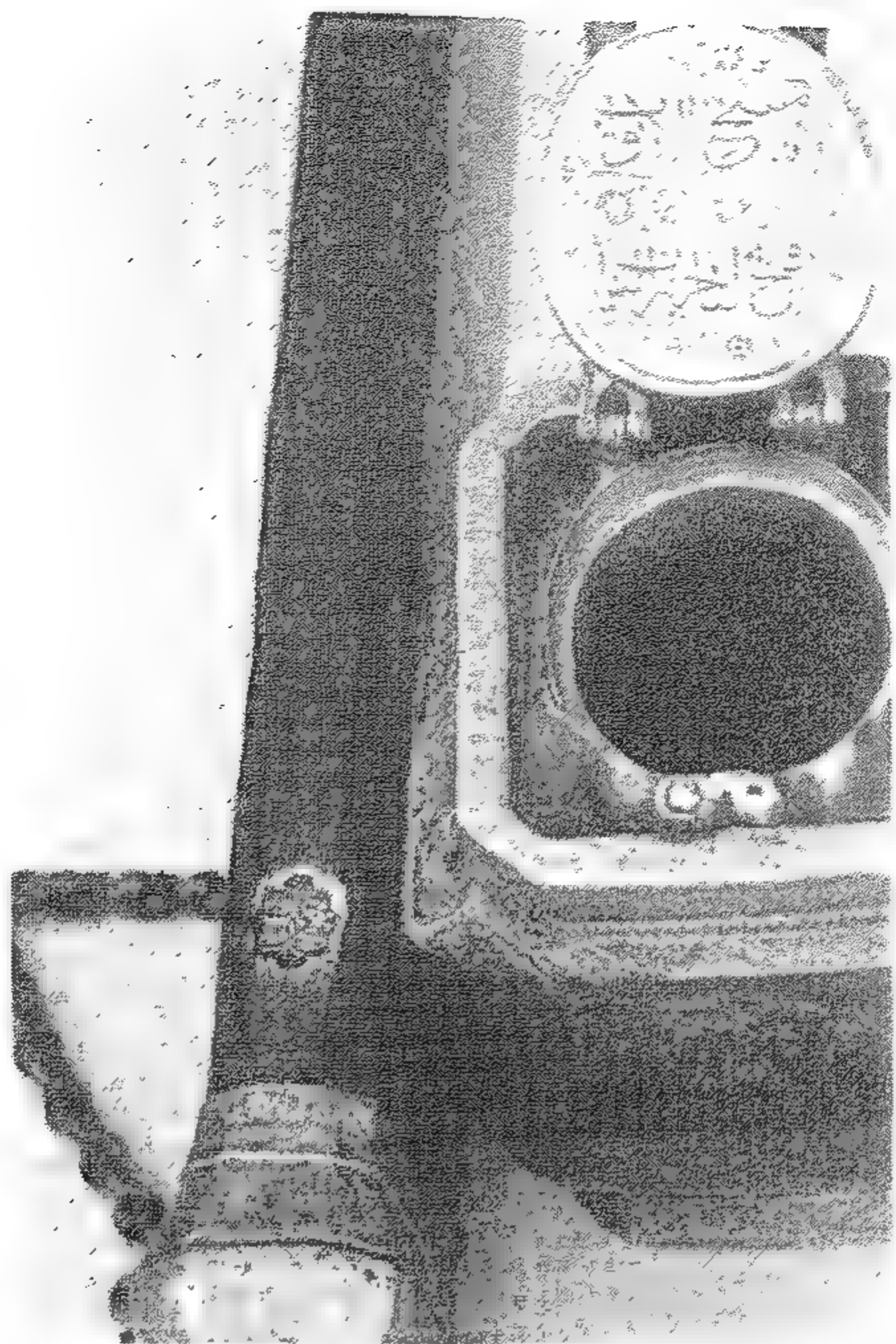
لوحة رقم ١٠٧ شمعدانان من الفضة
يخصا السلطان إبراهيم خان



لوحة رقم ١٠٨ مشكاه من الفضة
تخص السلطان محمد الرابع



لوحة رقم ١٠٩ مقلمه من الفضة المطليه بالذهب
من عمل على سنة ١١٣٩ هـ



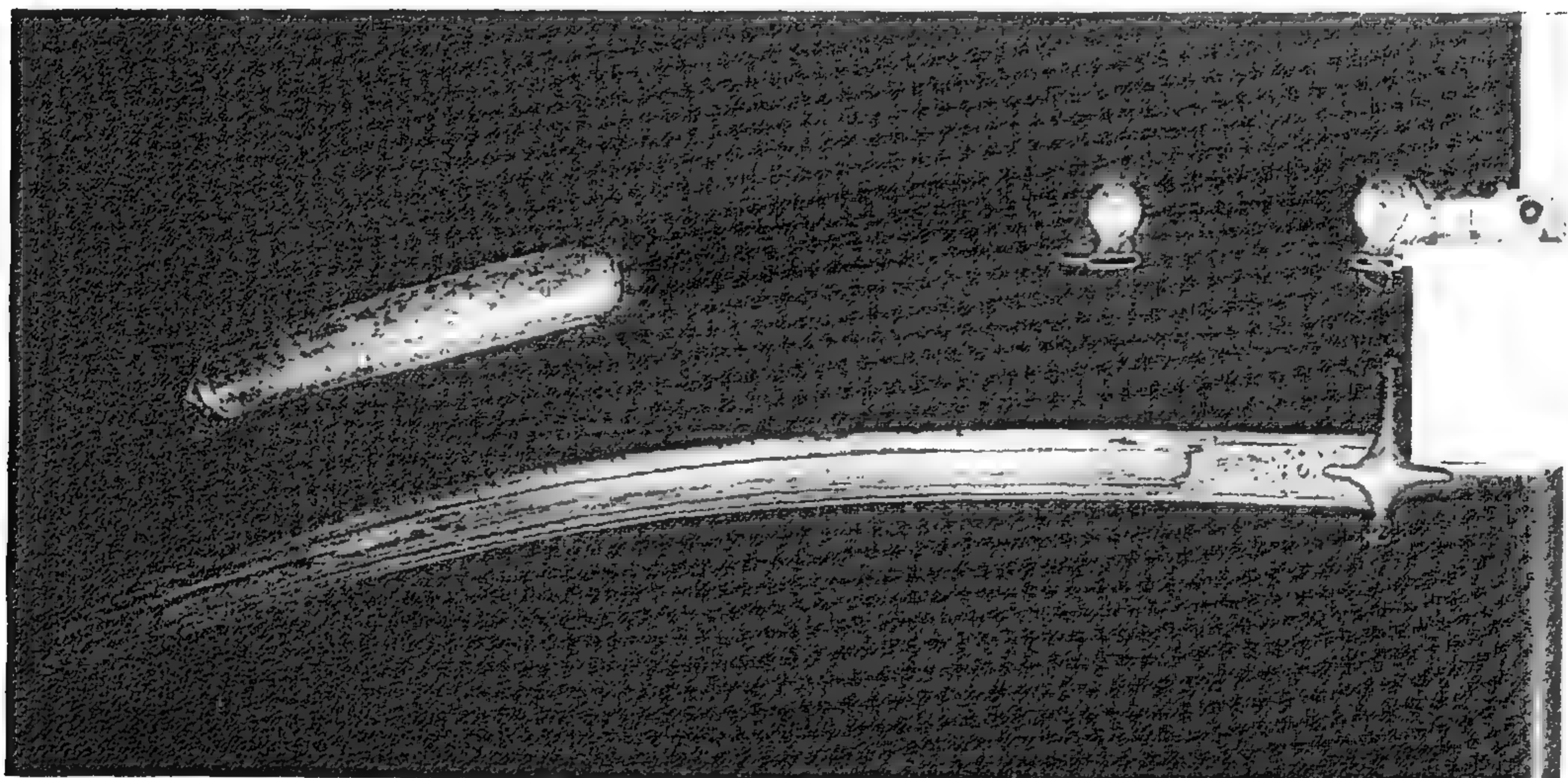
لوحة رقم ١١٠ مقلمه من الفضة المطلية بالذهب
من عمل محمد سنة ١١١٥ هـ



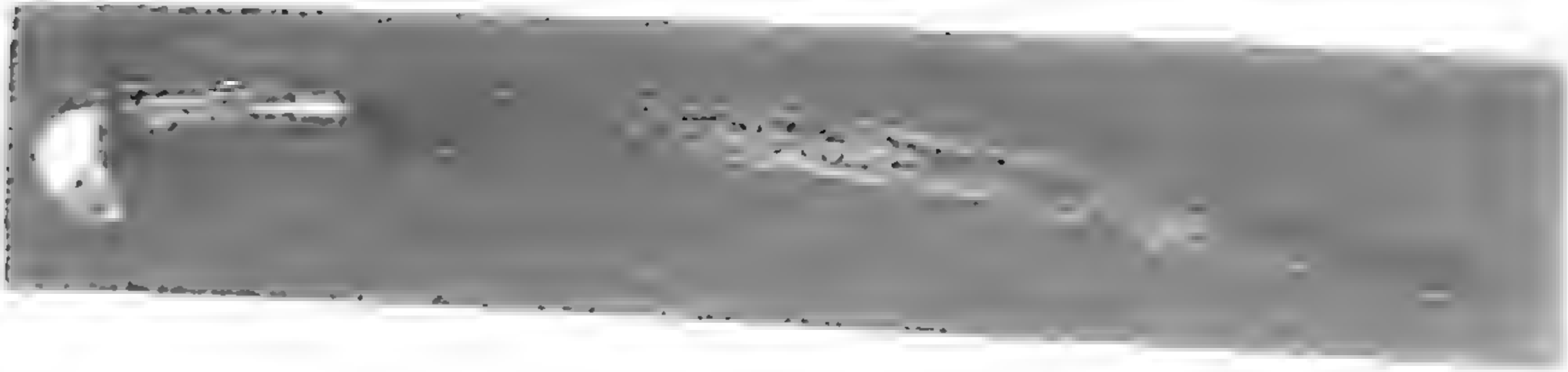
لوحة رقم ١١١ شمعدان من الفضة
يخص السلطان أحمد الثالث



لوحة رقم ١١٢ قنينه من الفضة
تنسب إلى فترة السلطان أحمد الثالث



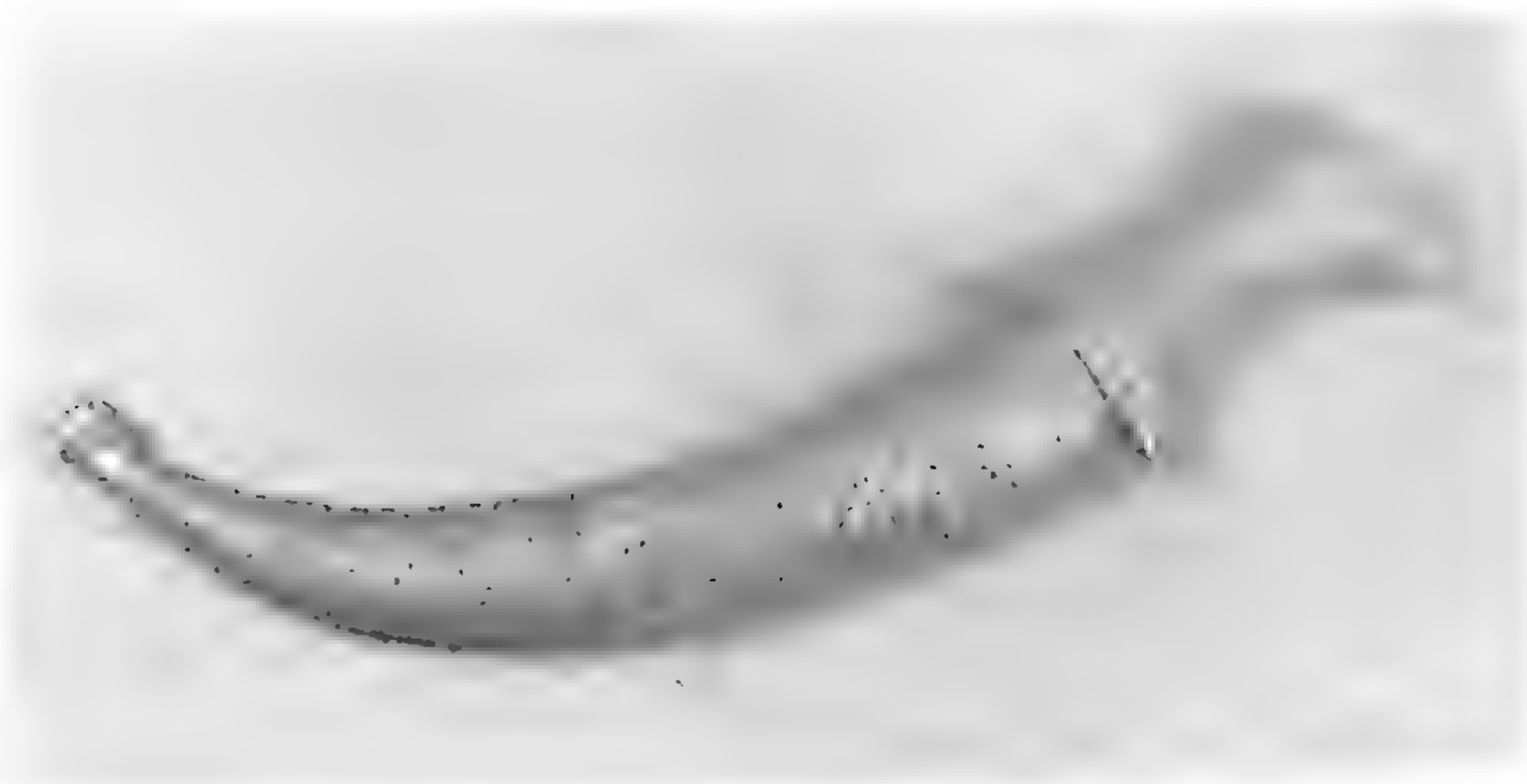
لوحة رقم ١١٣ سيف من نوع ذو الفقار. سنة ٩٣٨هـ



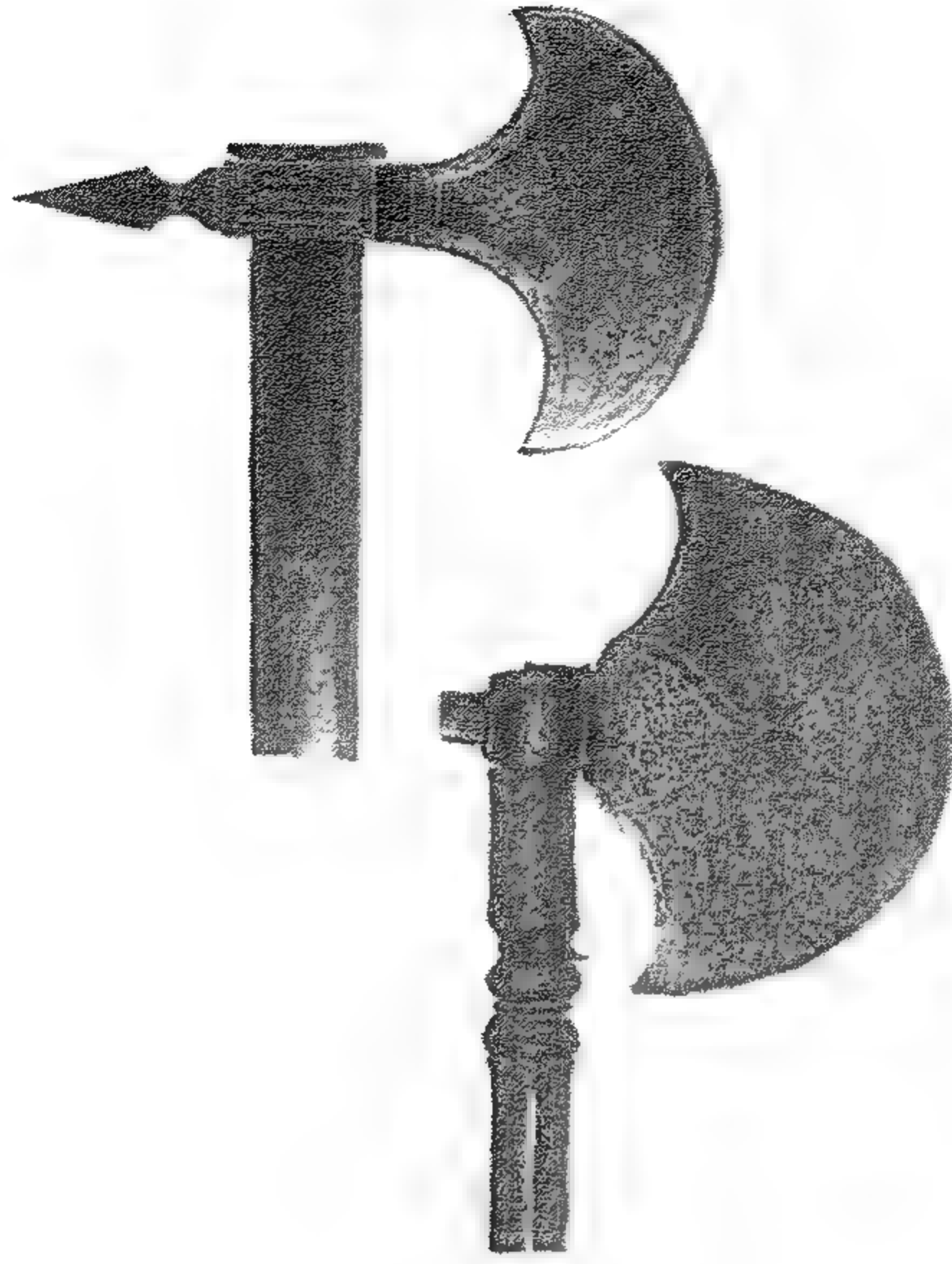
لوحة رقم ١١٤ سيف ياطقان. من عمل عبد الله سنة ١٢٩٤هـ



لوحة رقم ١١٥ خنجر. ينسب للسلطان محمد الرابع



لوحة رقم ١١٦ خنجر من فترة السلطان محمد الرابع. (١٠٩٧هـ)



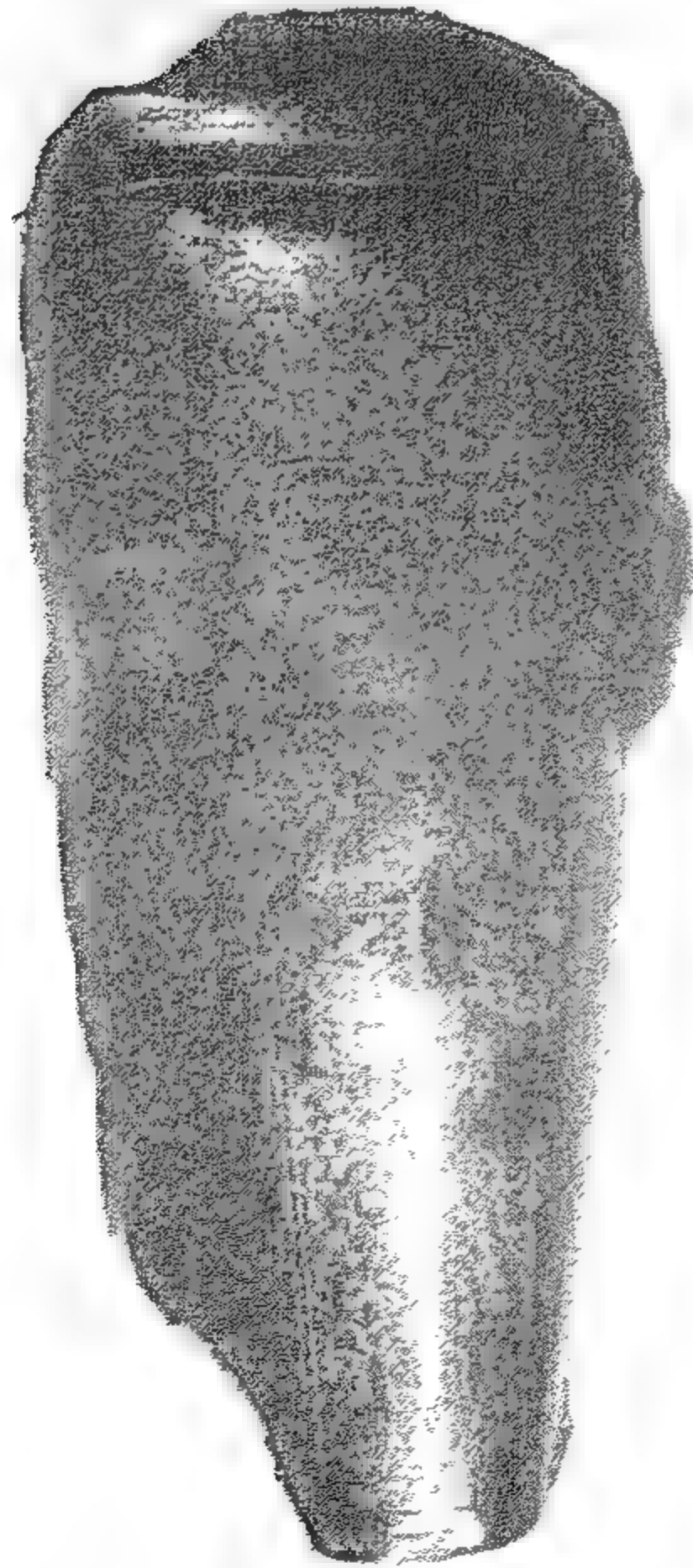
لوحة رقم ١١٧، أ. ب فأسان
(القرن ١٠ هـ / ١٦ م)



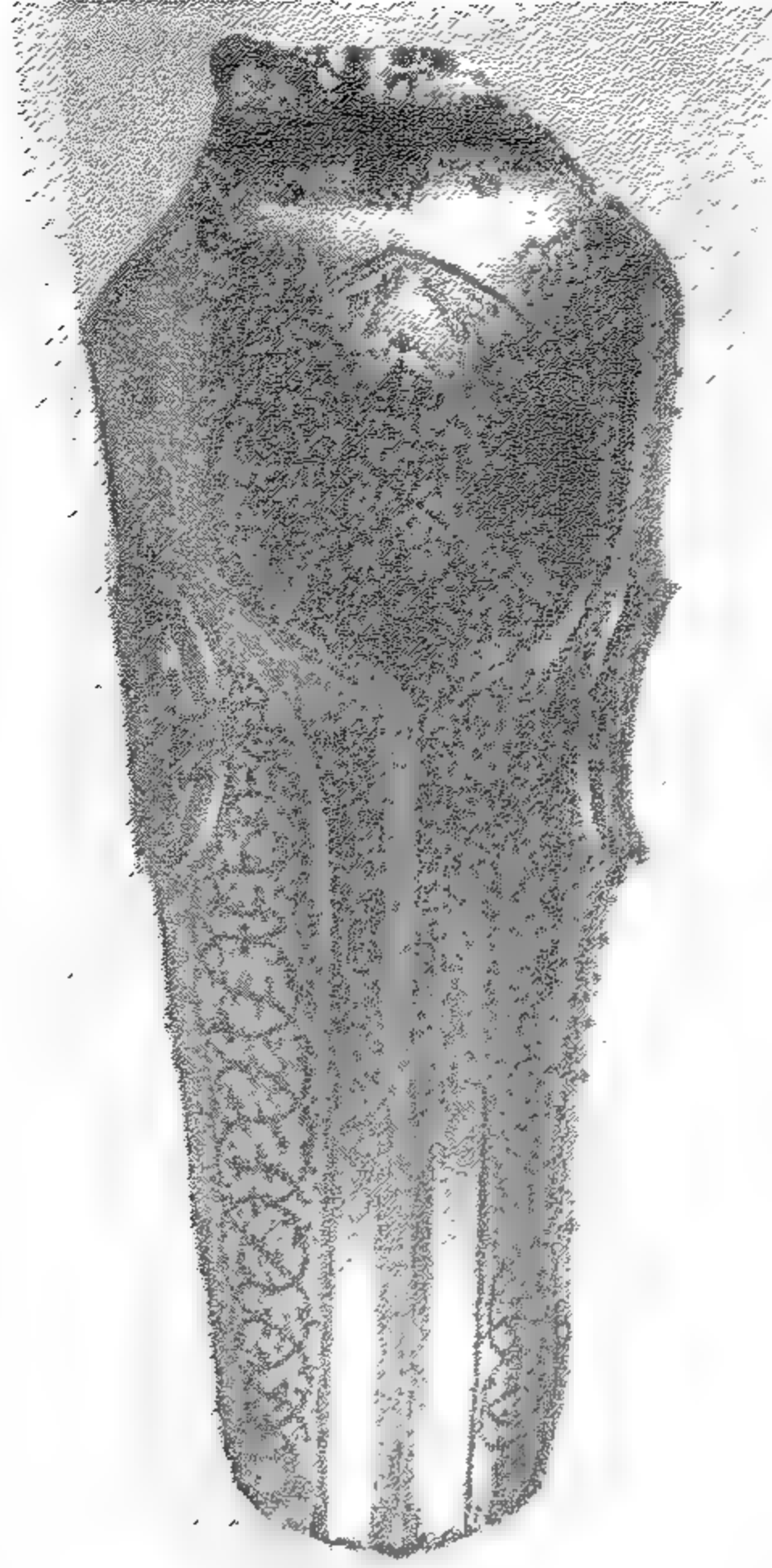
لوحة رقم ١١٨، أ. ب دبوسان
(القرن ١٢ هـ / ١٨ م)



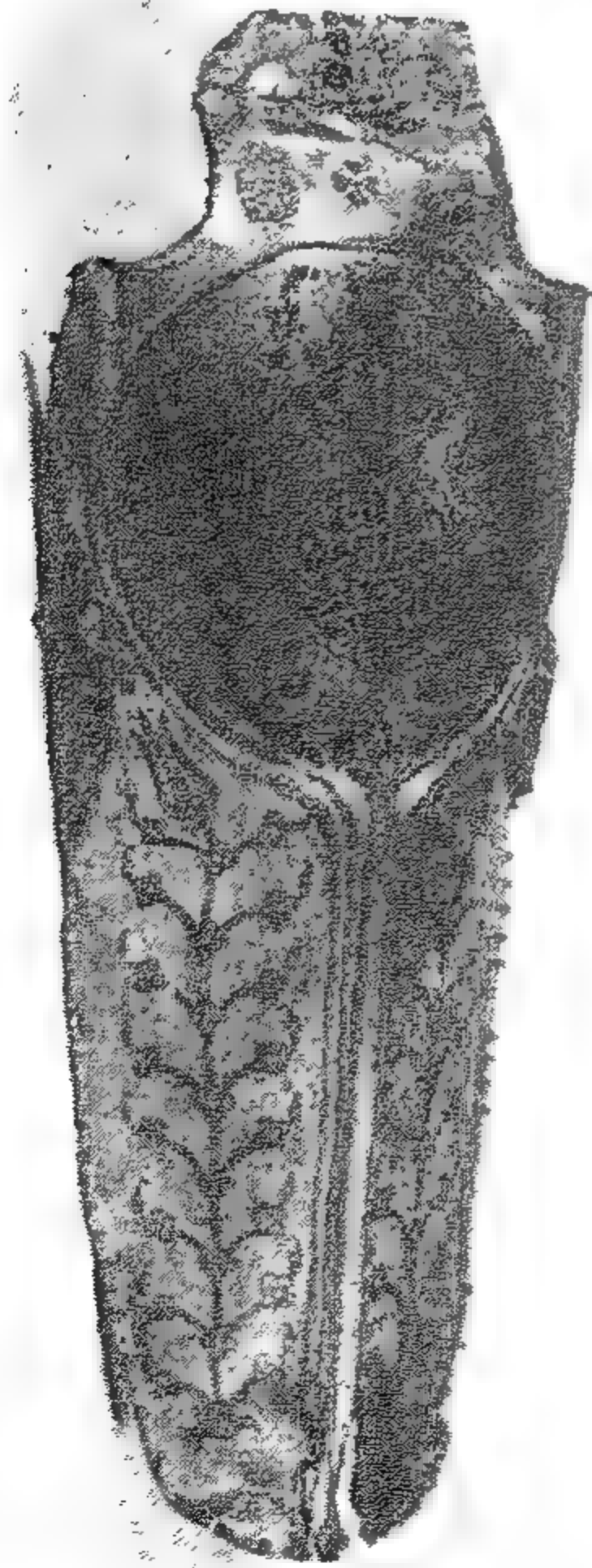
لوحة رقم ١١٩ جزء من درع لوقايه اليد
(النصف الثانى من القرن ٩هـ / ١٥م)



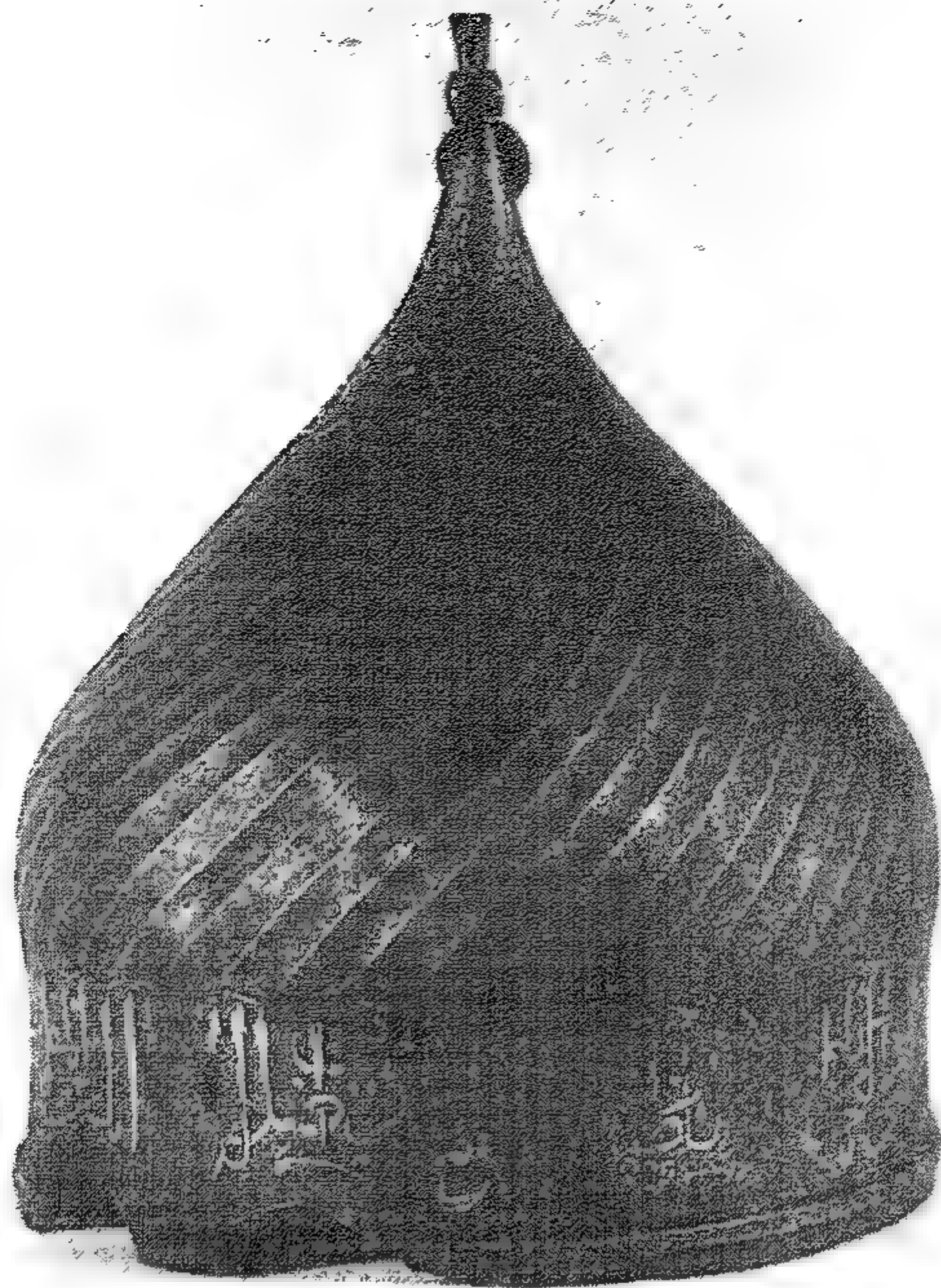
لوحة رقم ١٢٠ درع لوقايه جبهه الخيل
(فترة السلطان سليم الأول)



لوحة رقم ١٢١ درع لوقاية جبهة الخيل
(نهاية القرن ١٠هـ / ١٦م)



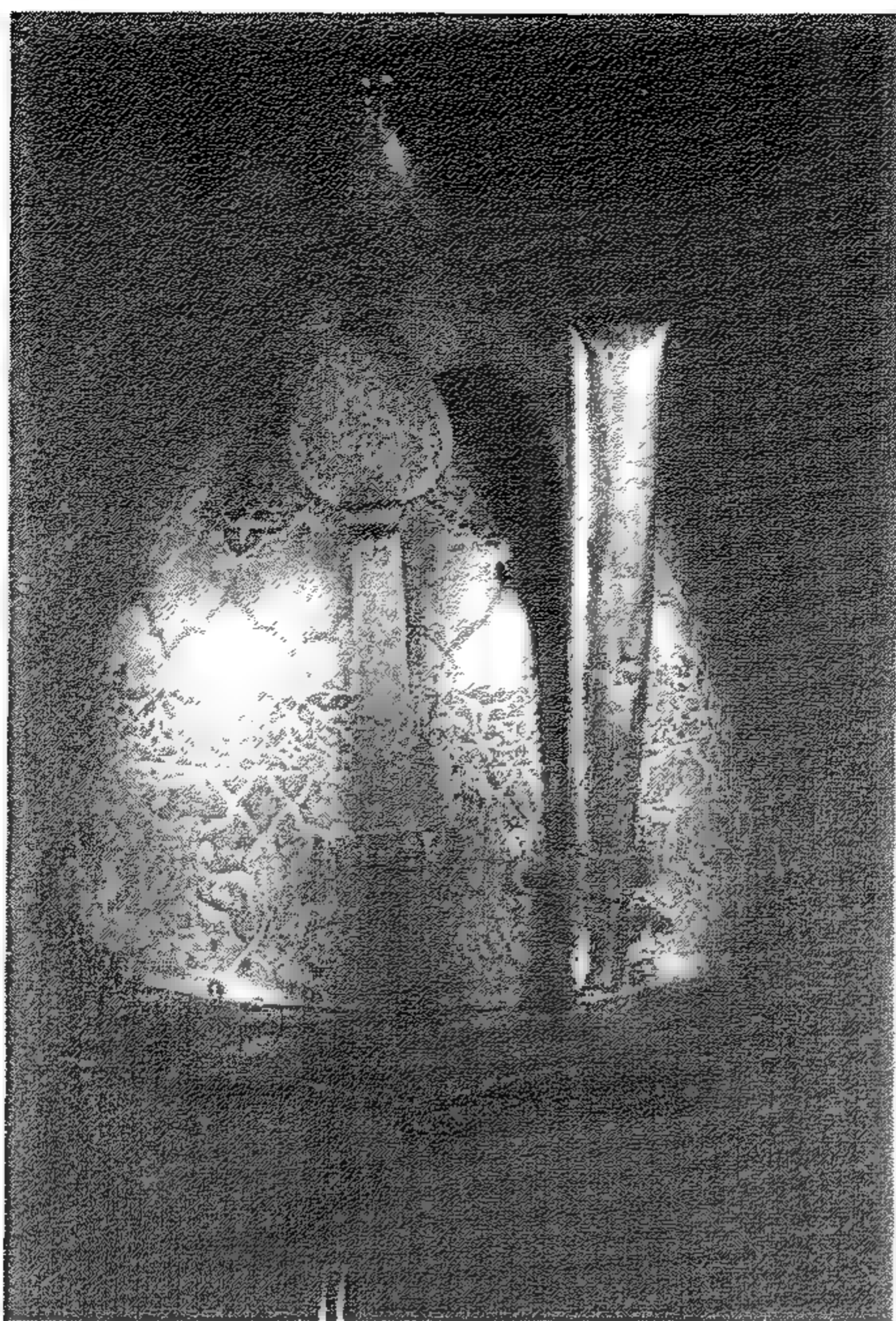
لوحة رقم ١٢٢ درع لوقايه جبهة الخيل
(القرن ١١هـ / ١٧م)



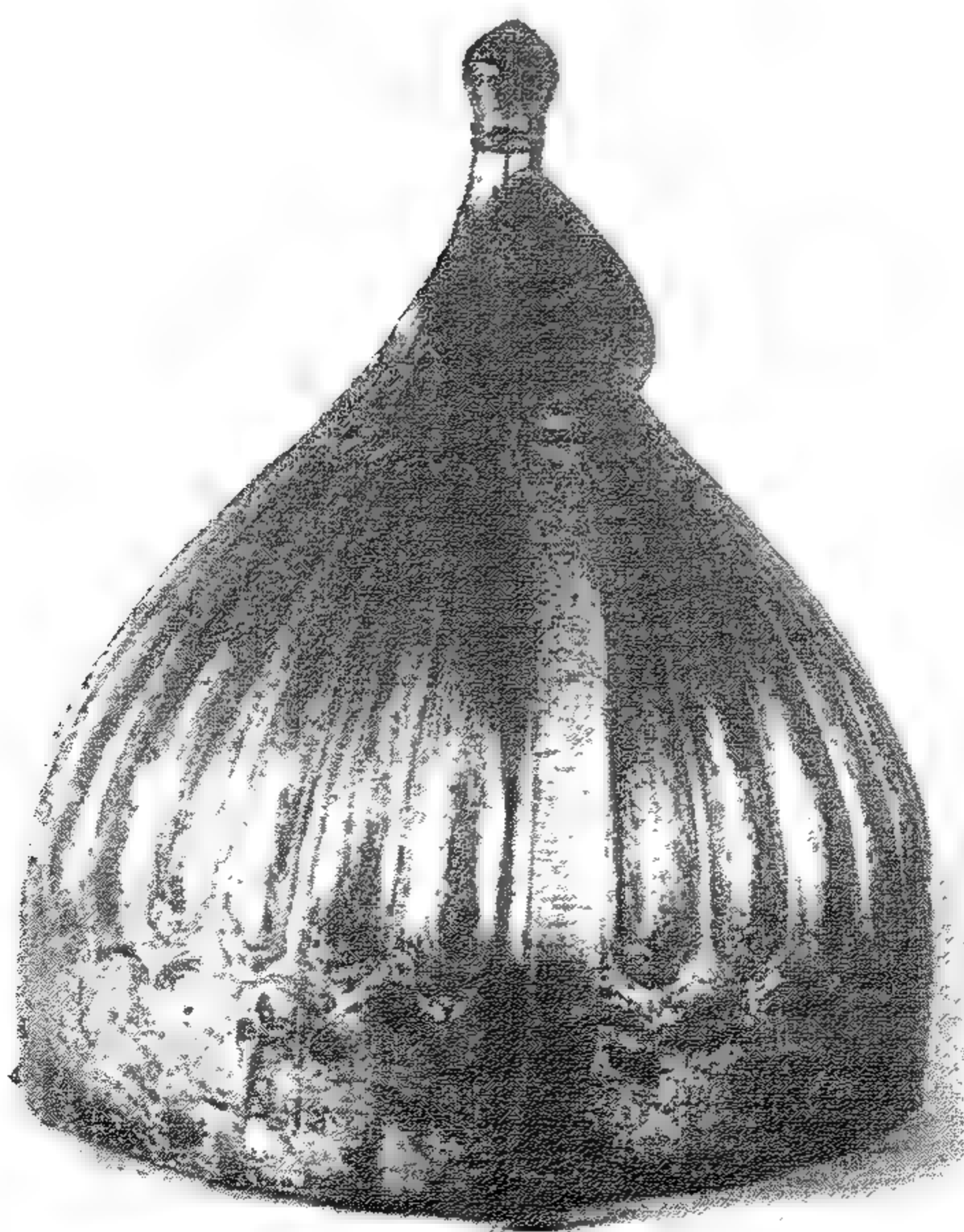
لوحة رقم ١٢٣ خوذته من الحديد
(نهاية القرن ٨هـ / ١٤م)



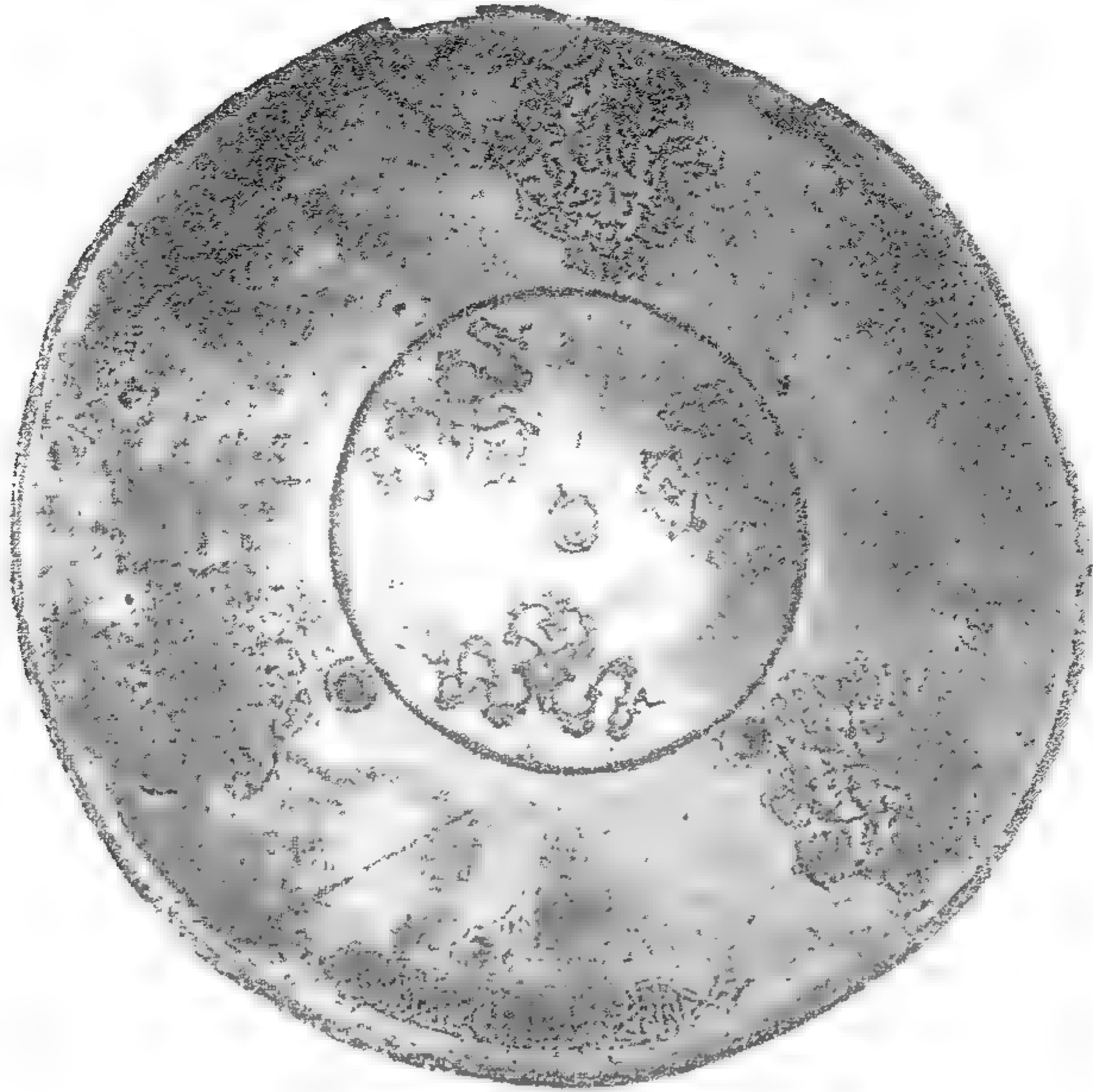
لوحة رقم ١٢٤ خوذته من النحاس المطلق بالذهب
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



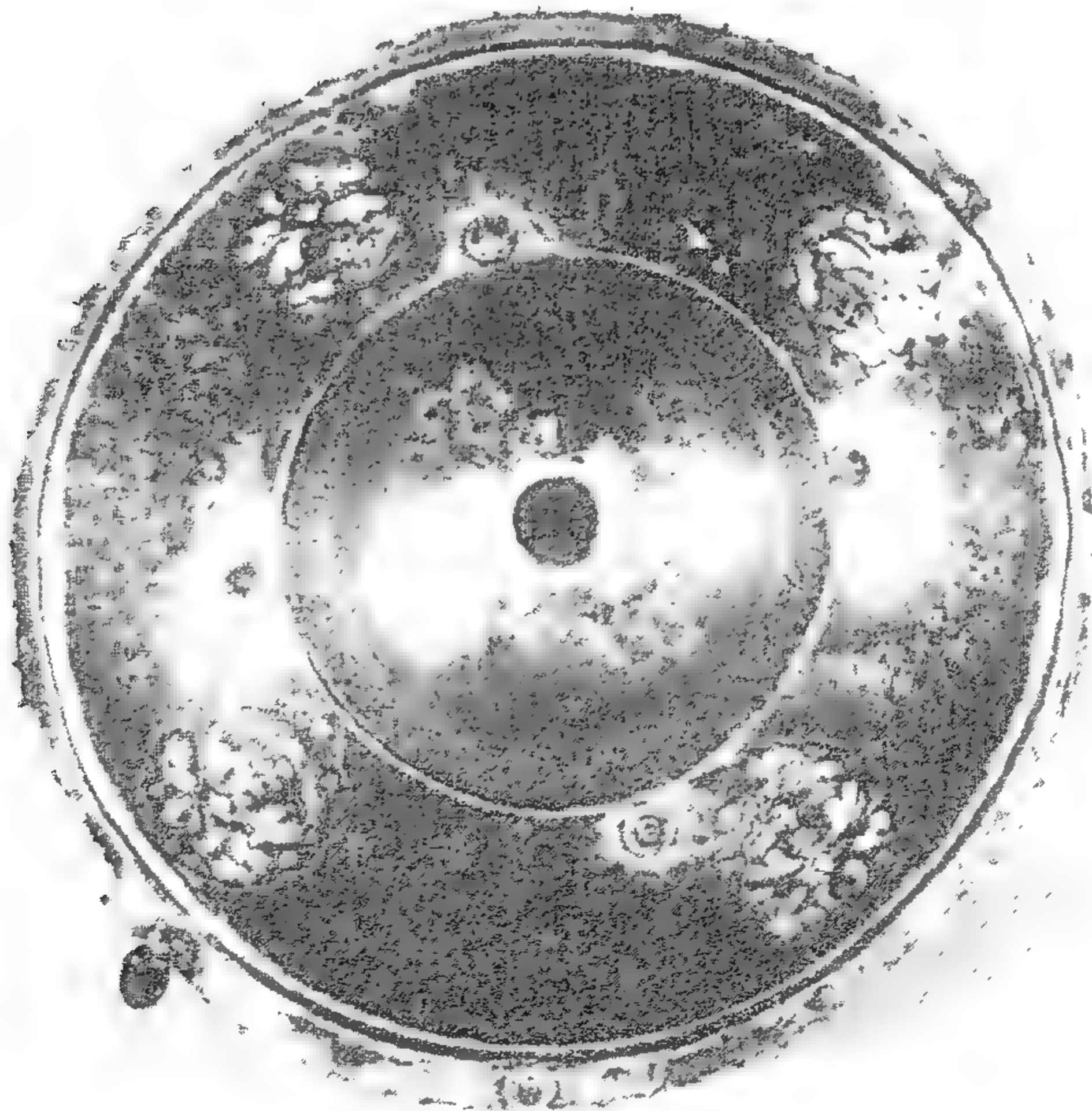
لوحة رقم ١٢٥ خوذته من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



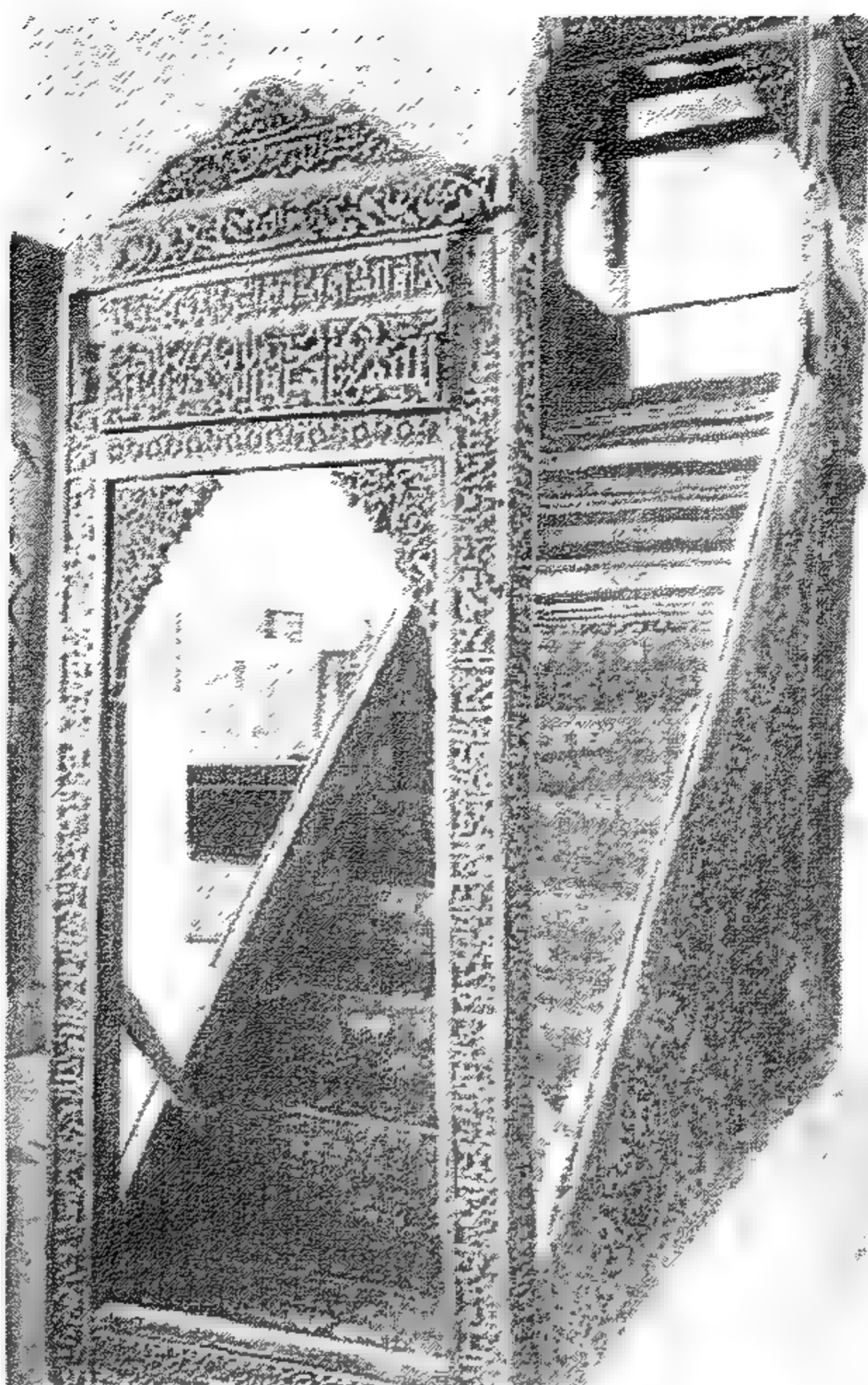
لوحة رقم ١٢٦ خوذته من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١١هـ / ١٧م)



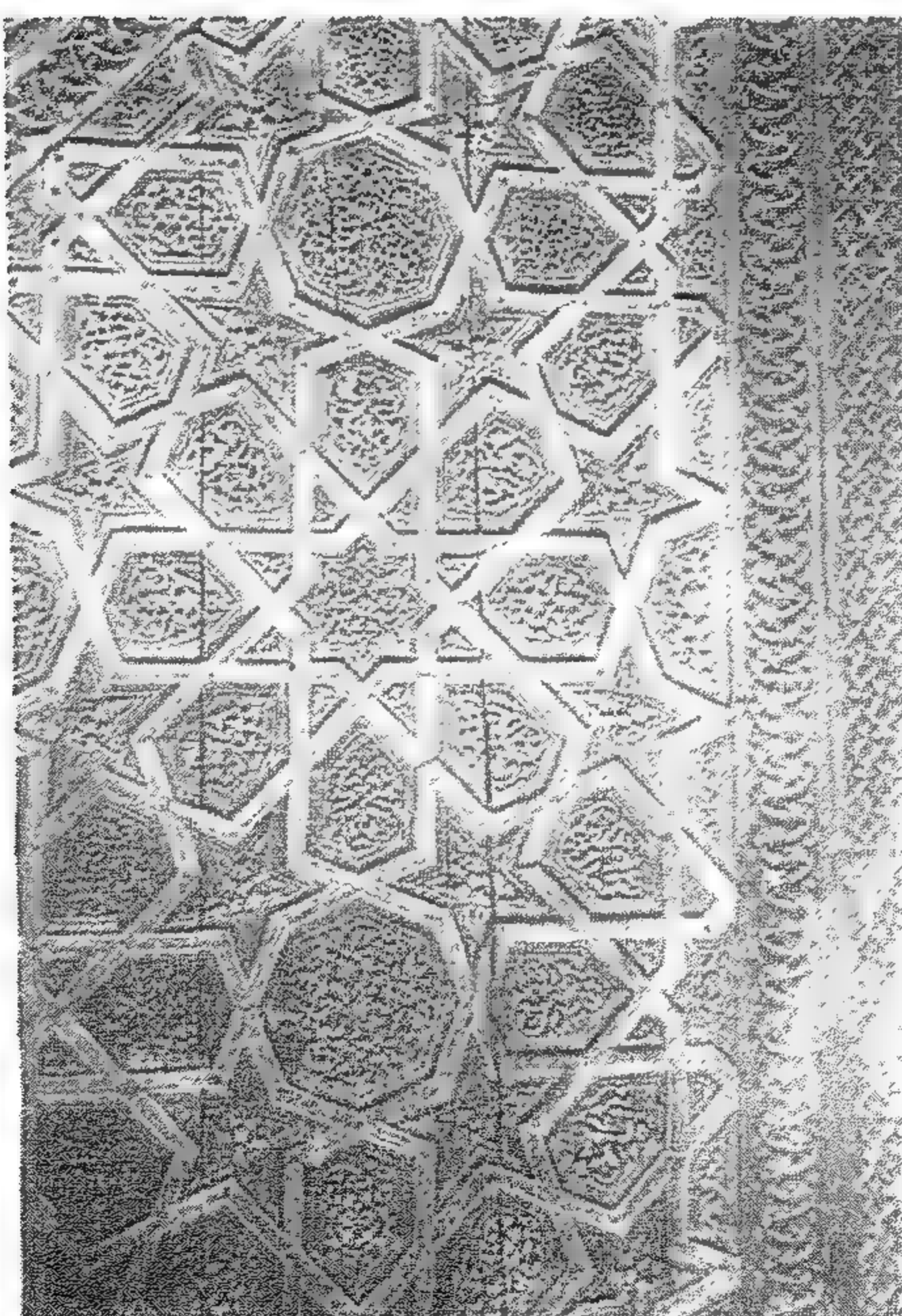
لوحة رقم ١٢٧ ترس من النحاس المطلى بالذهب
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



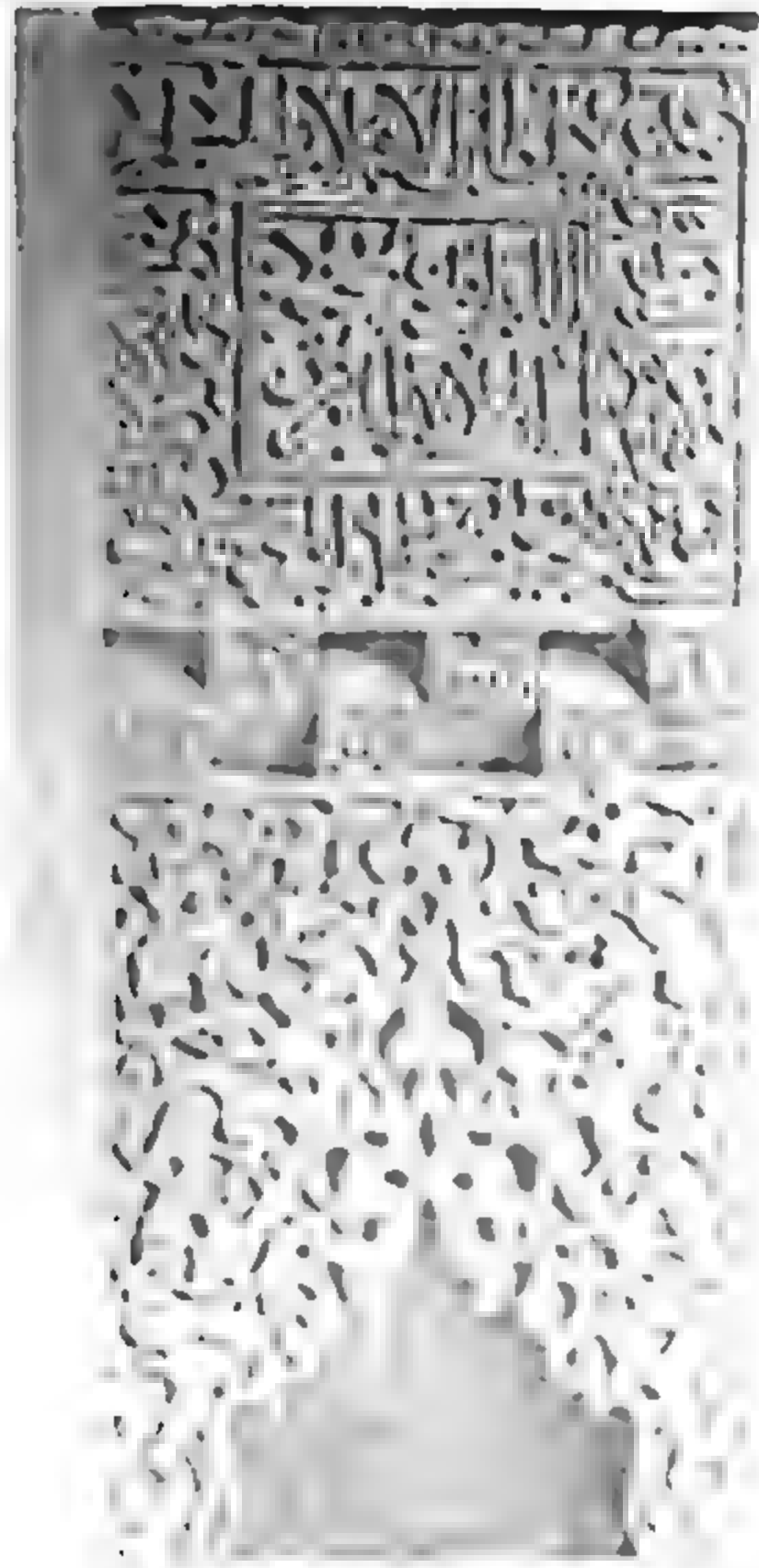
لوحة رقم ١٢٨ ترس من النحاس المطلى بالذهب
يخص الوزير العثماني حافظ أحمد باشا



لوحة رقم ١٢٩ منبر الجامع الكبير في سرت
(القرن ٧هـ / ١٣م)



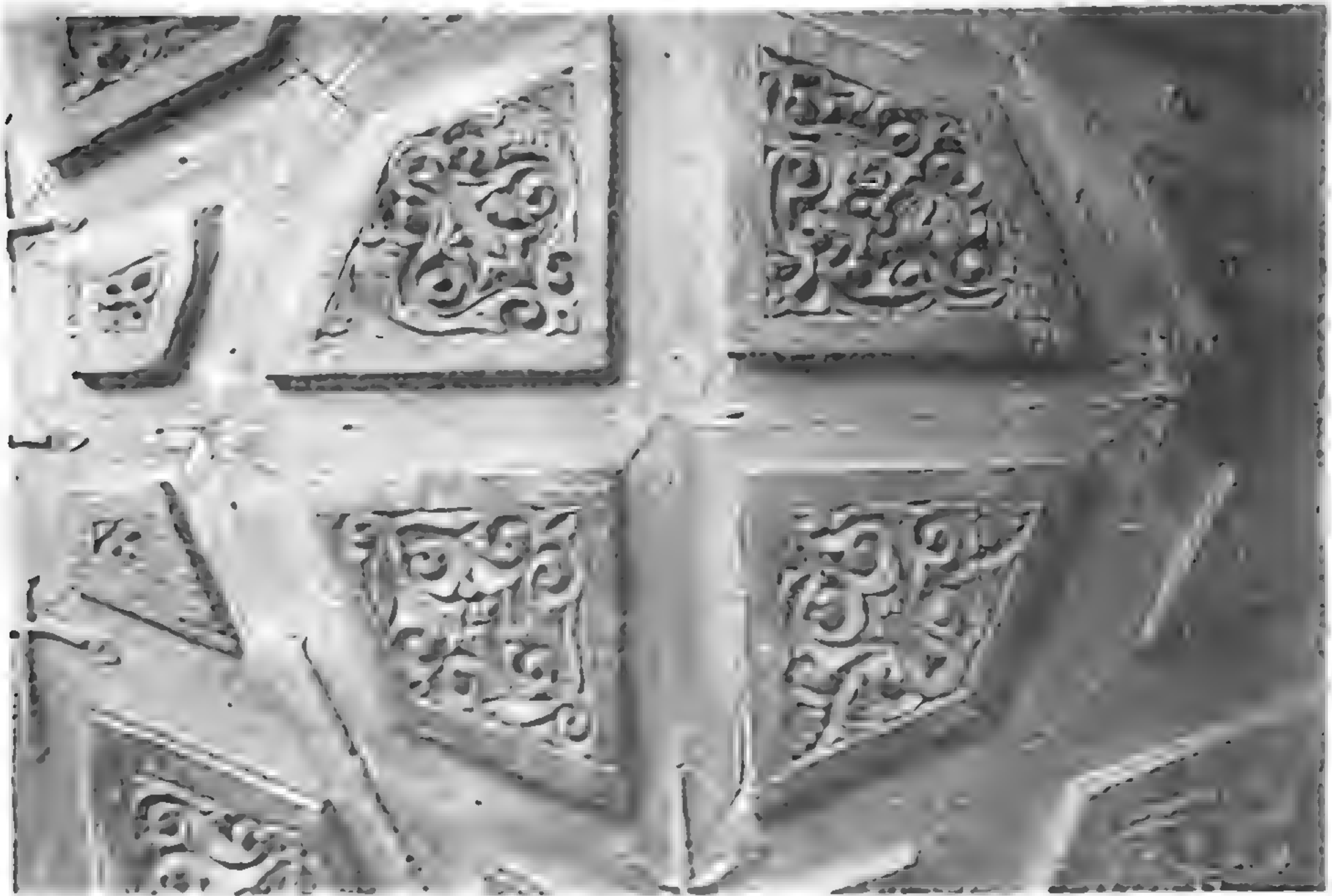
وحة رقم ١٣٠ ريشة منبر جامع أرسلان خانه في أنقرة
(٦٨٨-٦٨٩هـ / ١٢٨٩-١٢٩٠م)



لوحة رقم ١٣٢ كرس مصحف (رحل) من مسجد
علاء الدين في قونية (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ١٣١ باب مسجد حاجي حسن
في انقره (بداية القرن ٧هـ / ١٣م)



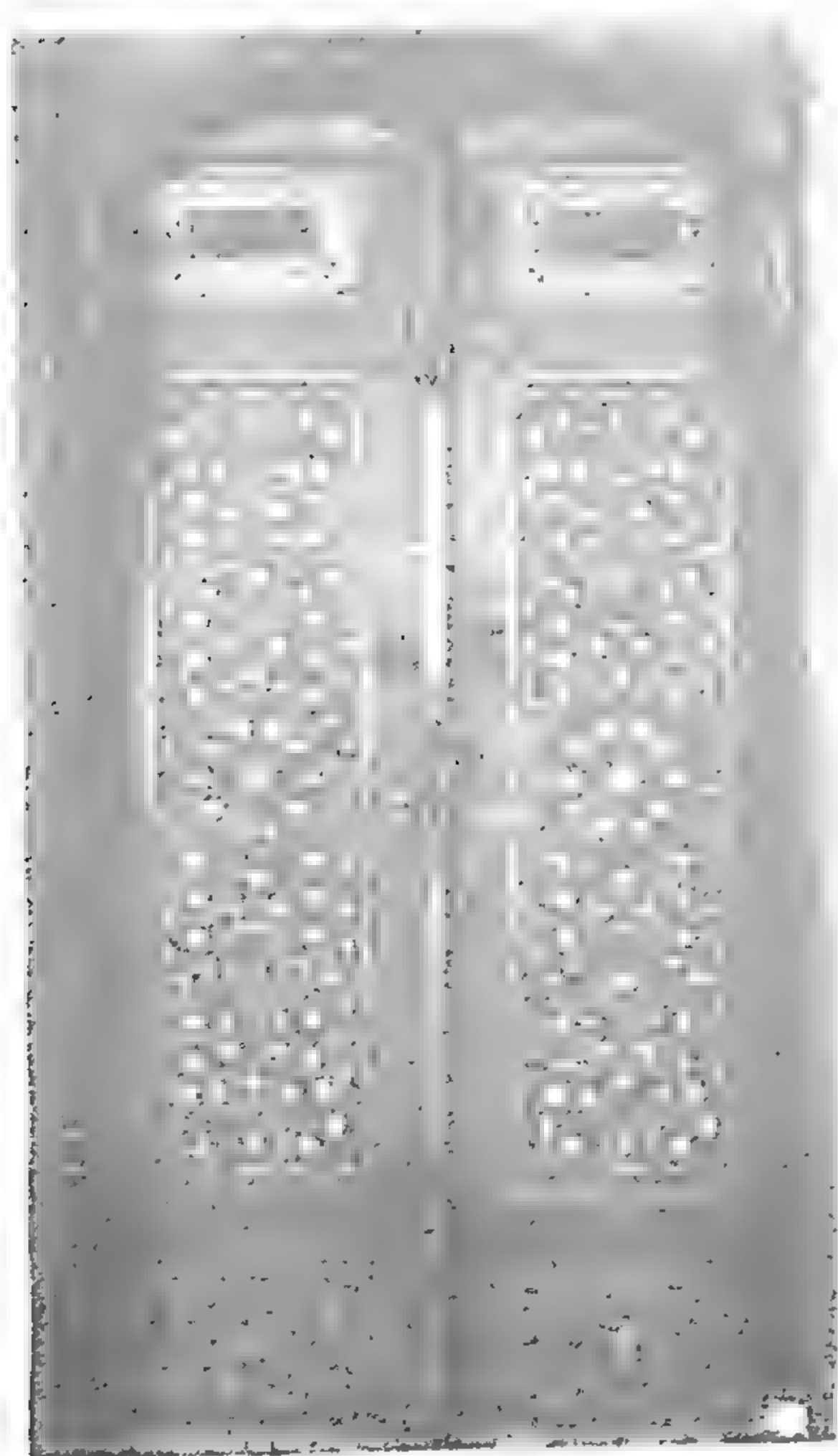
لوحة رقم ١٣٣ حشوات منبر الجامع الكبير
في ملاطيا. (القرن ٧هـ / ١٣١م)



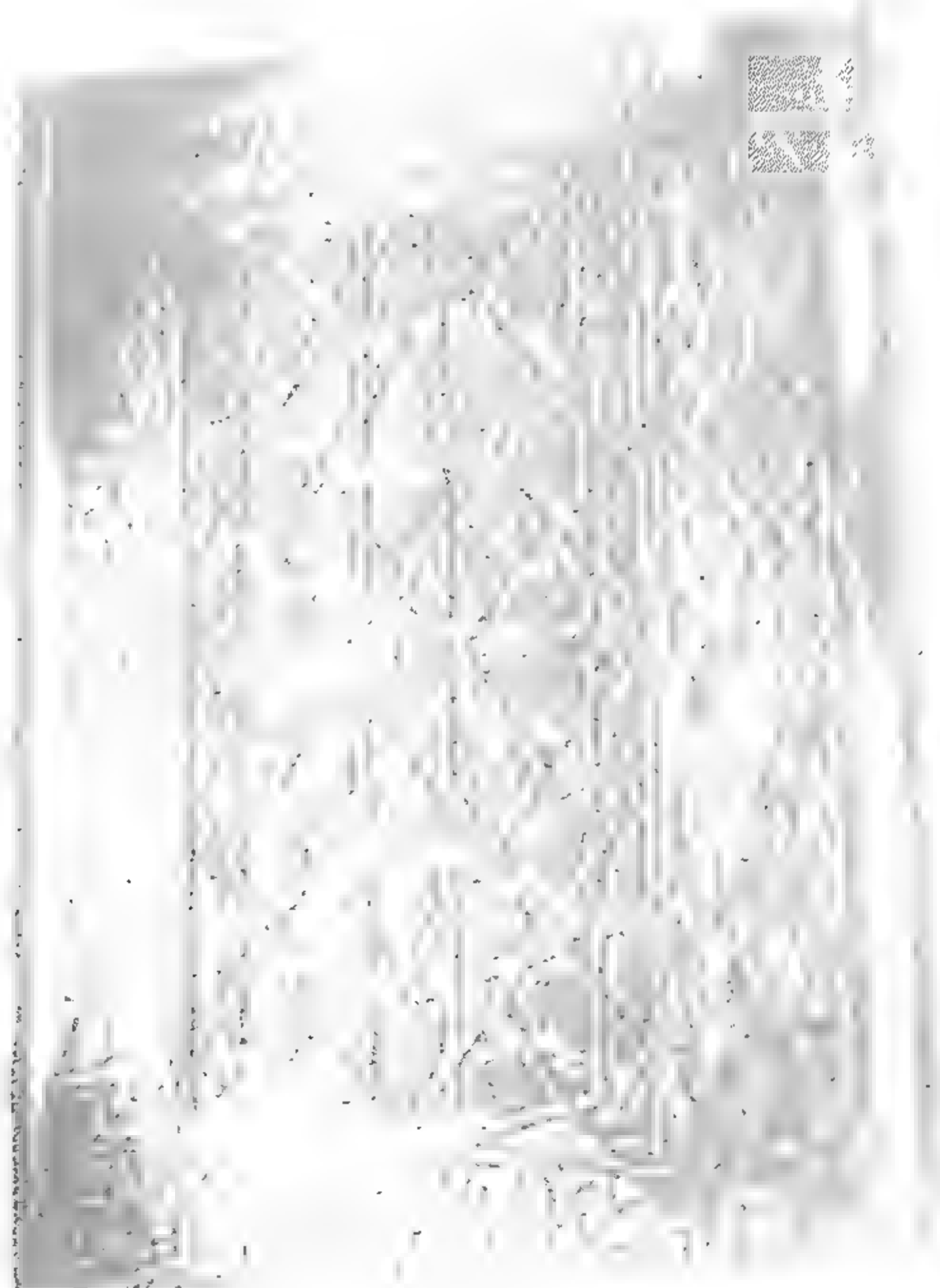
حجرة رقم ١٣٦ باب خشبي
مسجد سجادين في بالمشي



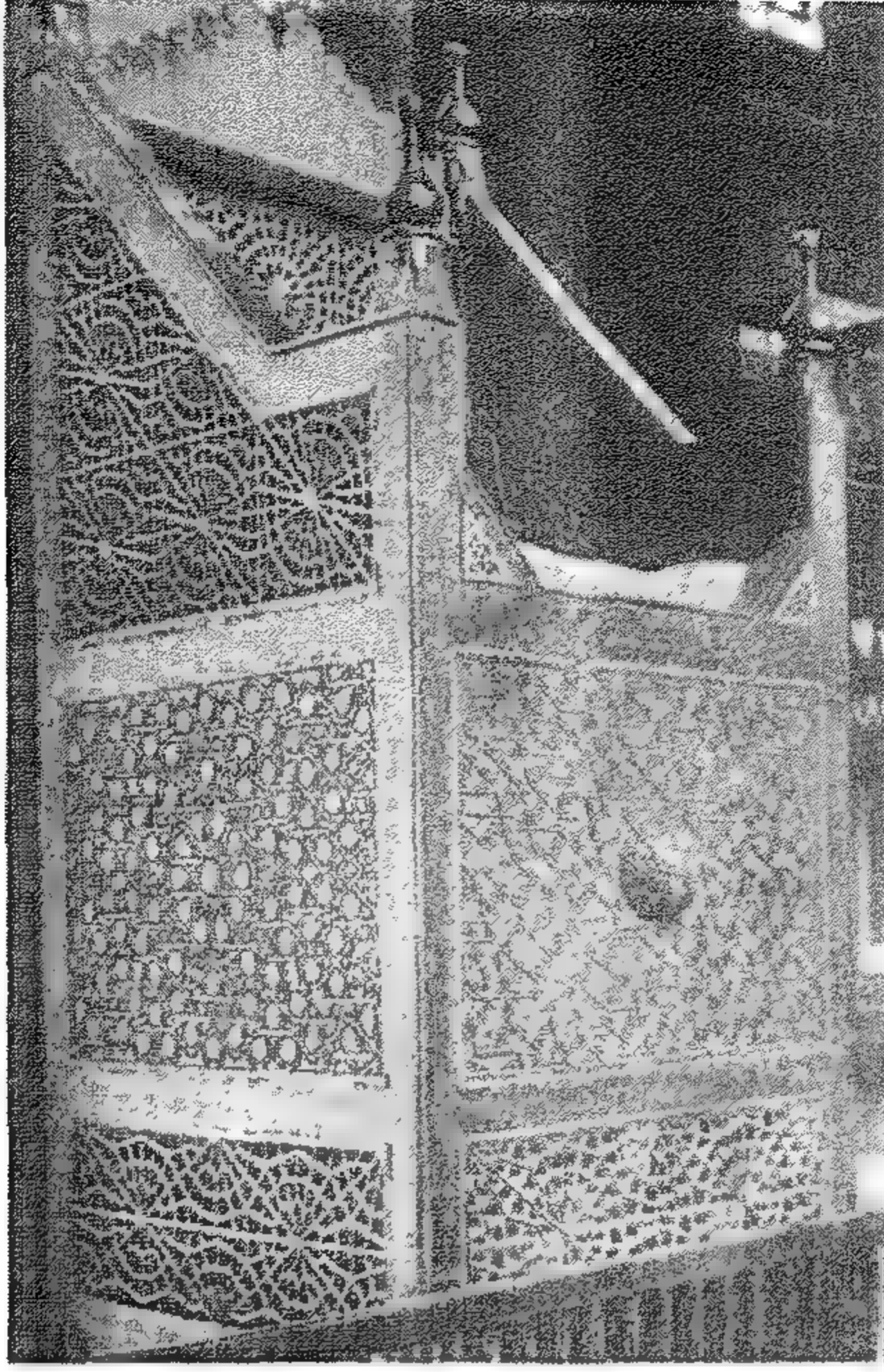
حجرة رقم ١٣٥ باب خشبي
مسجد سجادين في بالمشي



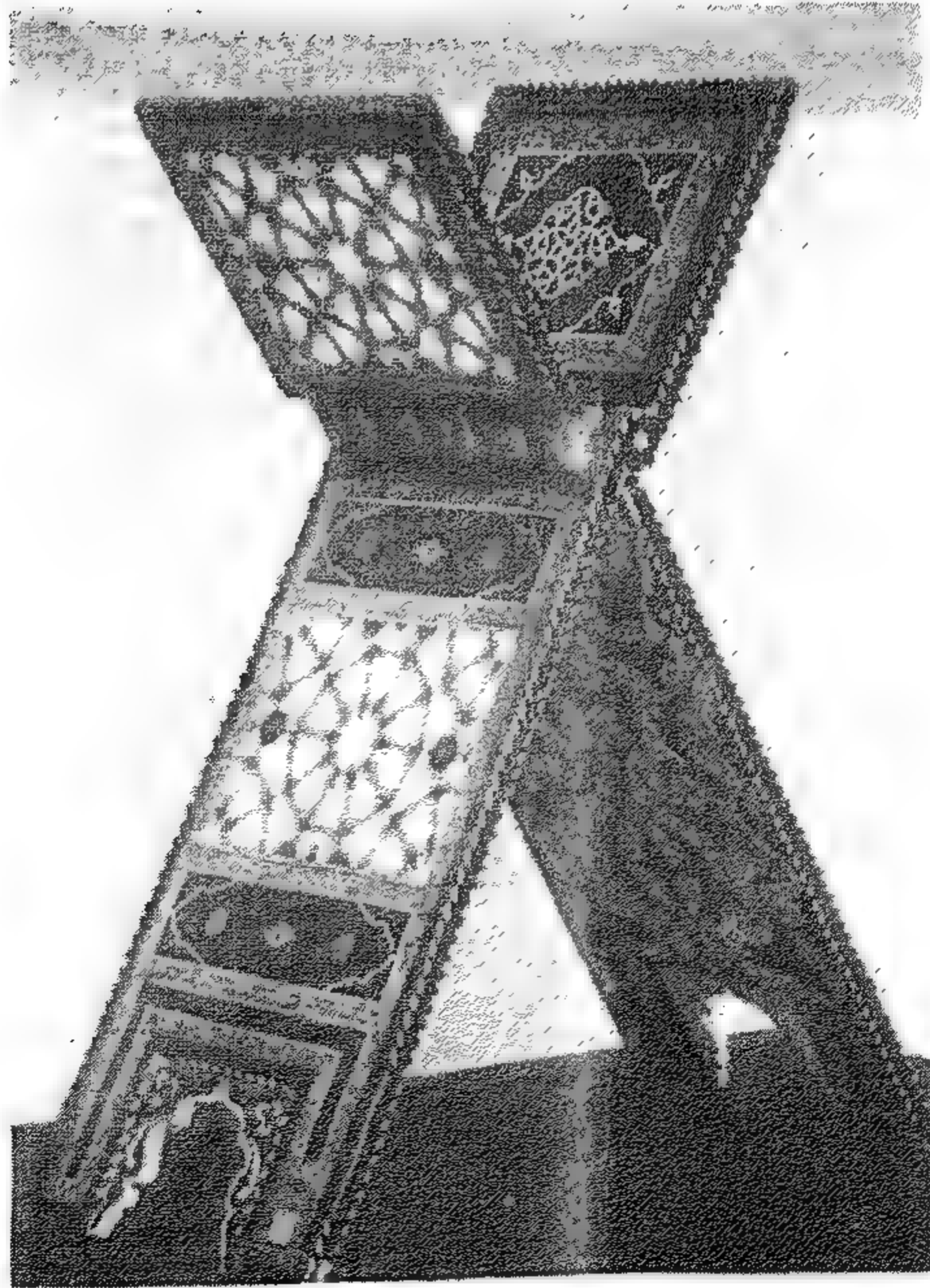
لوحة رقم ١٣٧ باب خشبي تربه السلطان
سليمان القانوني في استانبول



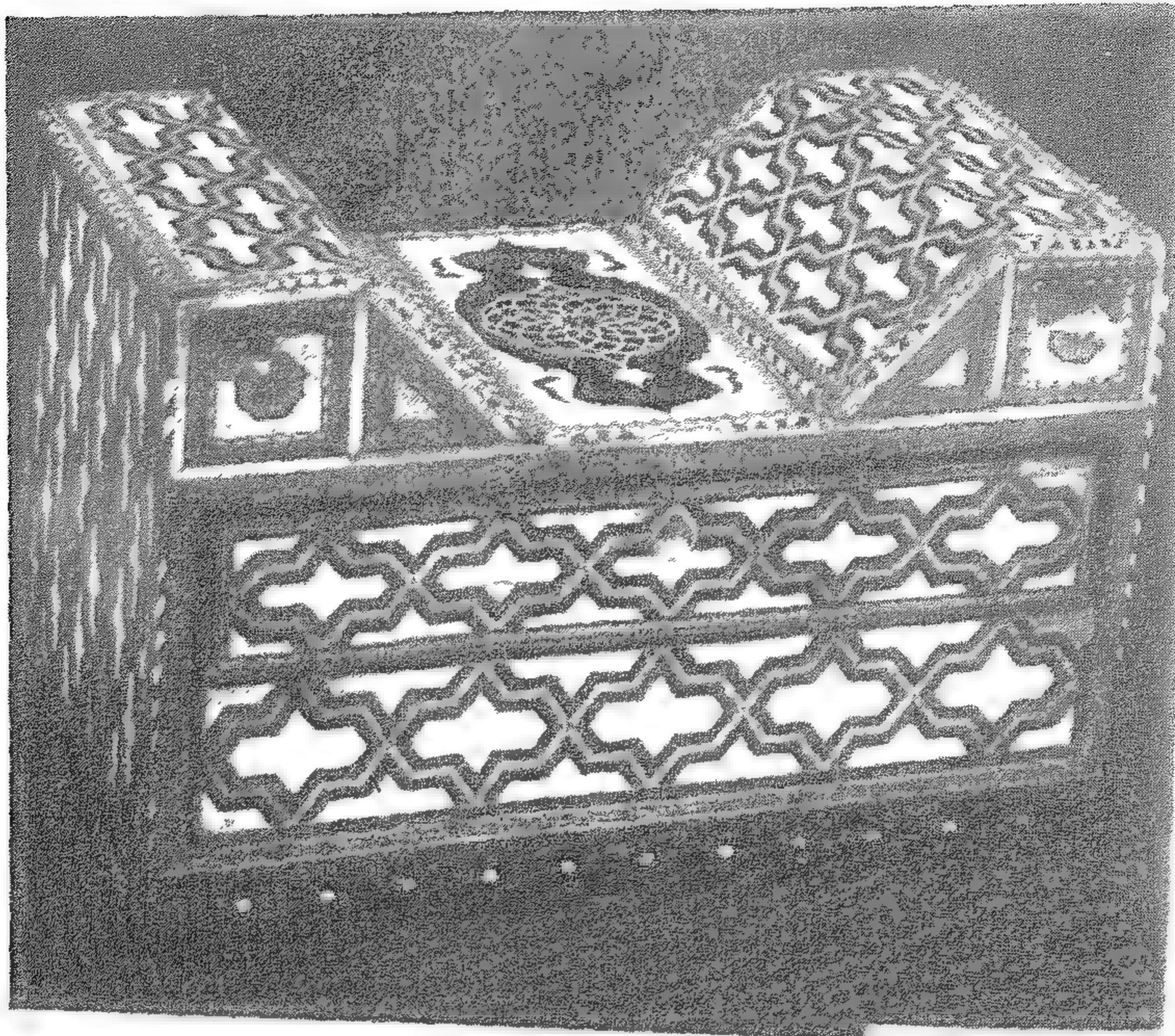
لوحة رقم ١٣٥ تفصيل من الباب الخشبي
للتربة الخضراء (بورصة)



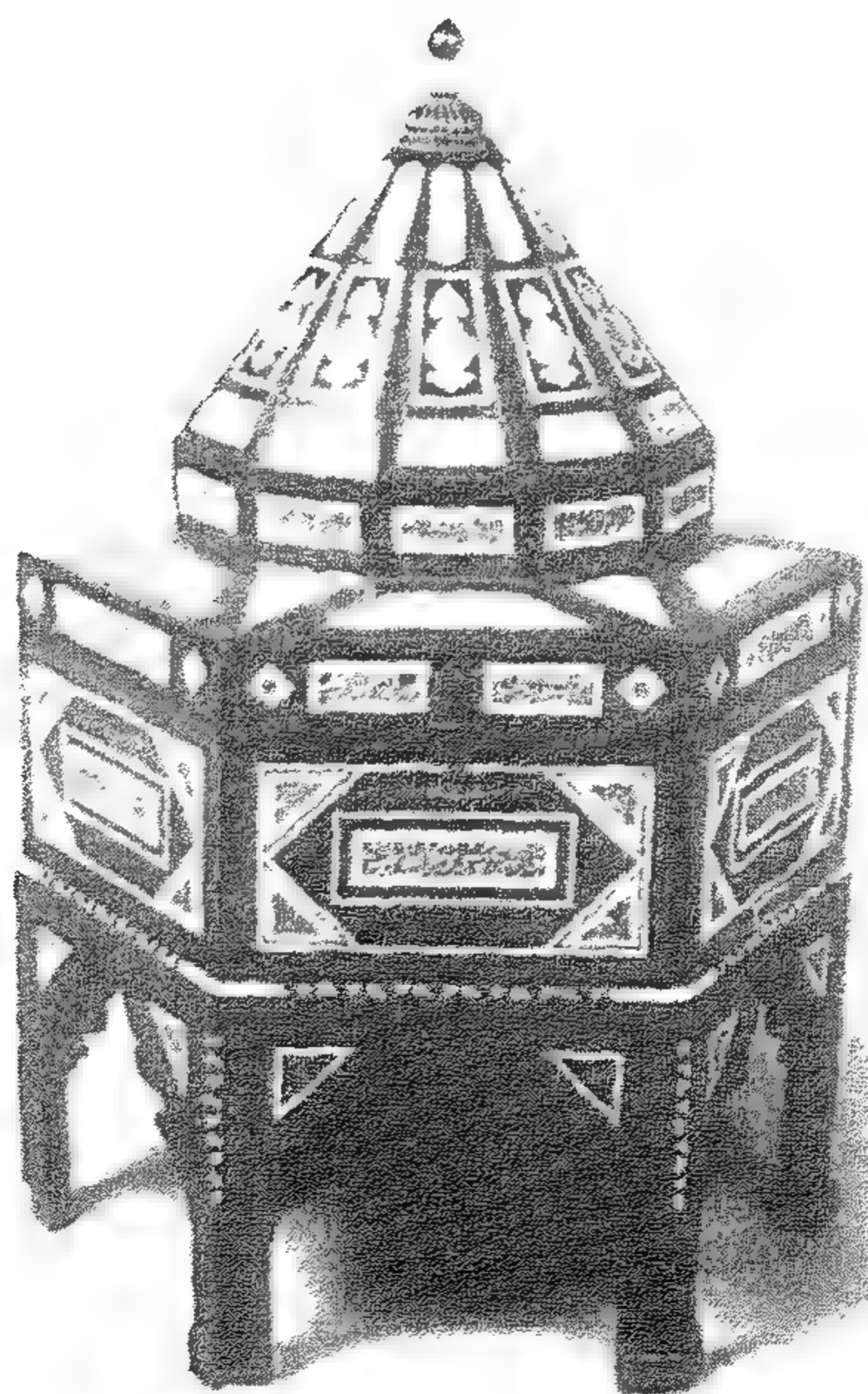
لوحة رقم ١٣٨ كرسى مقرئ
جامع السليمانيه



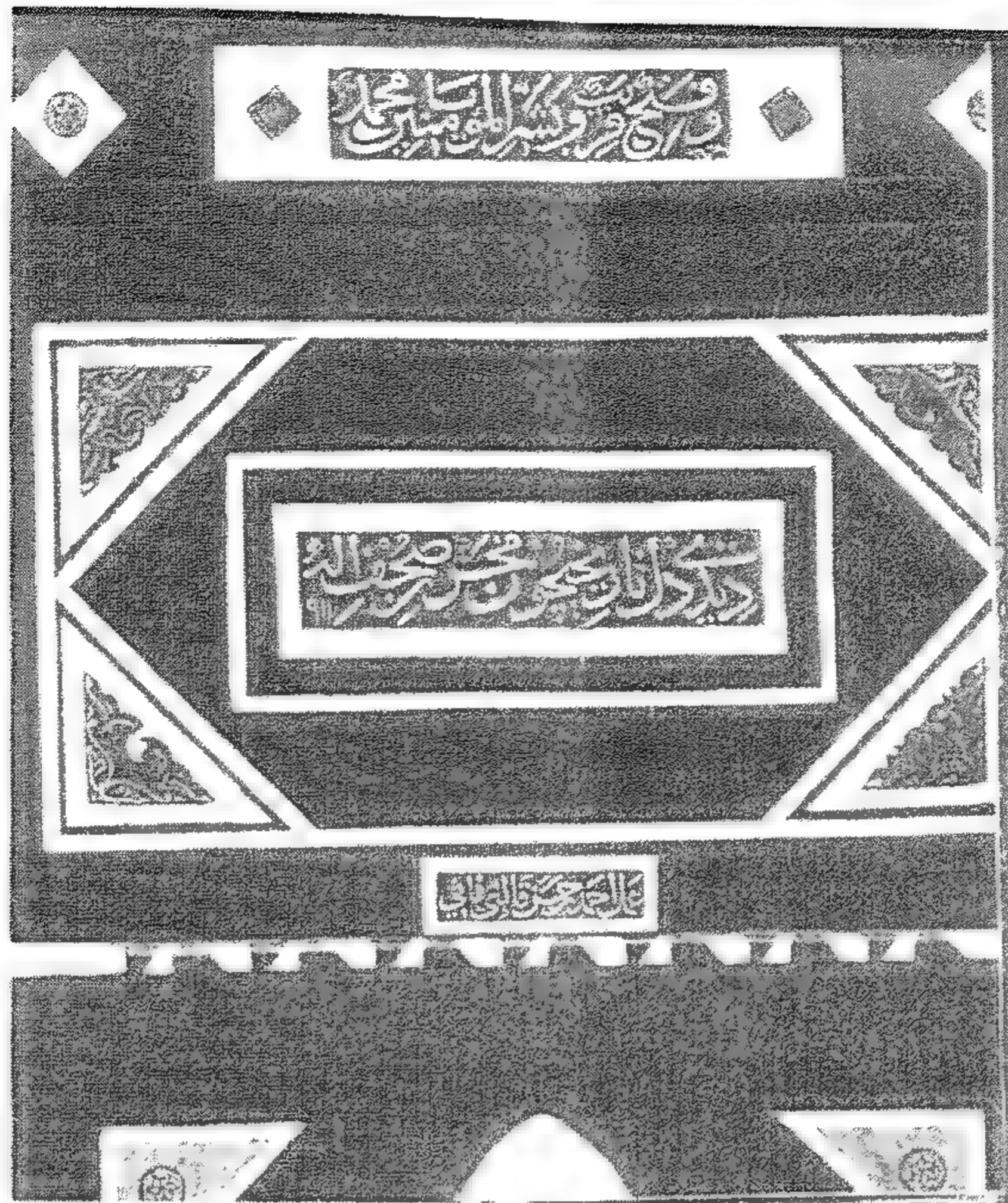
لوحة رقم ١٣٩ كرسى مصحف (رحل)
القرن ١٠هـ / ١٦م



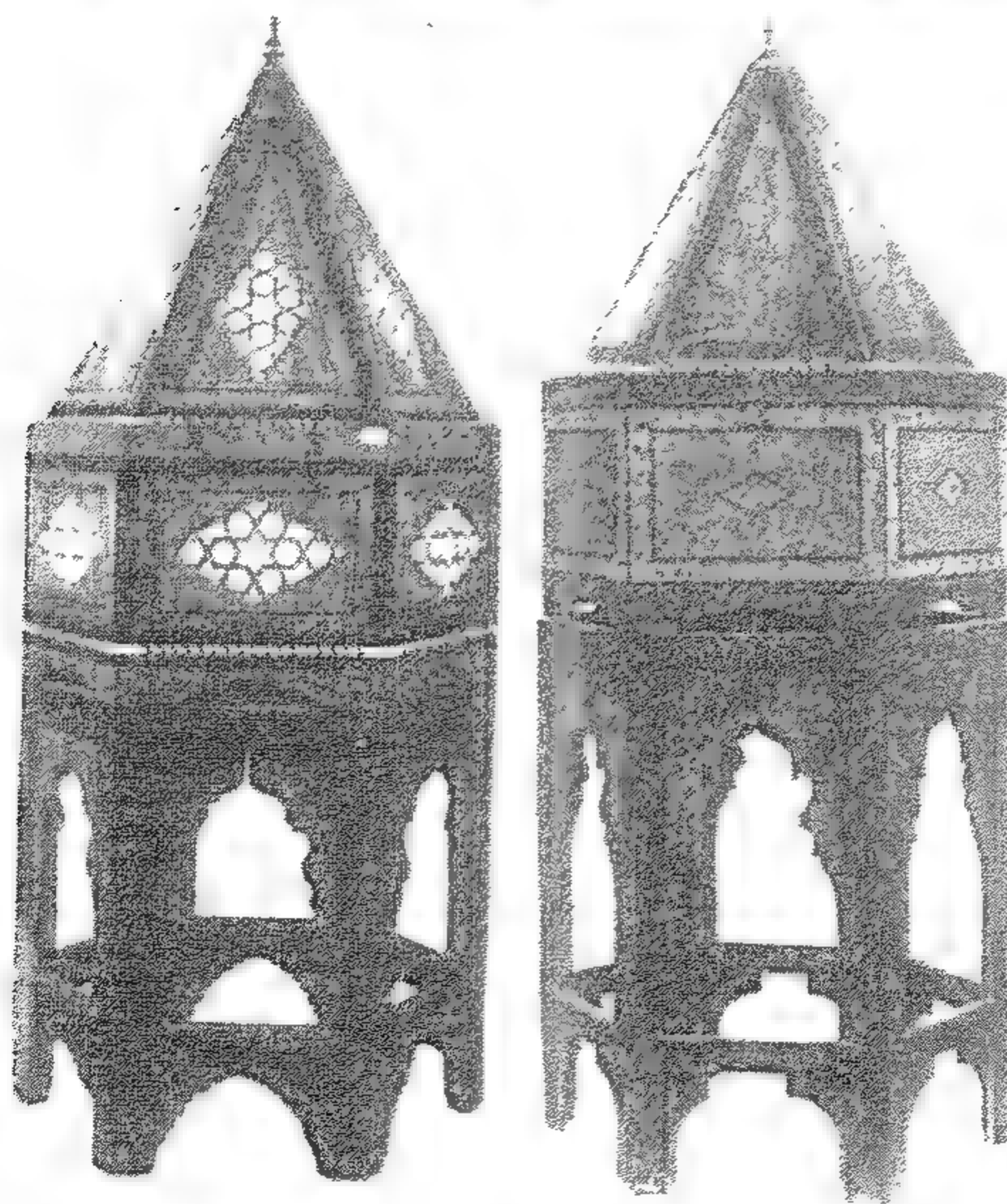
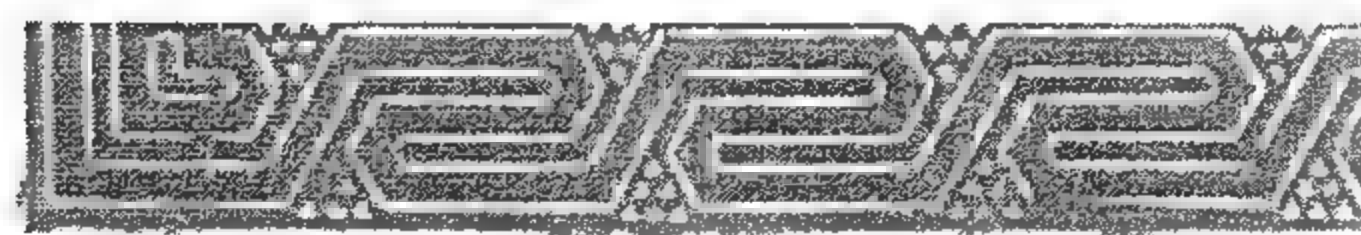
لوحة رقم ١٤٠ كرسي وصندوق مصحف
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



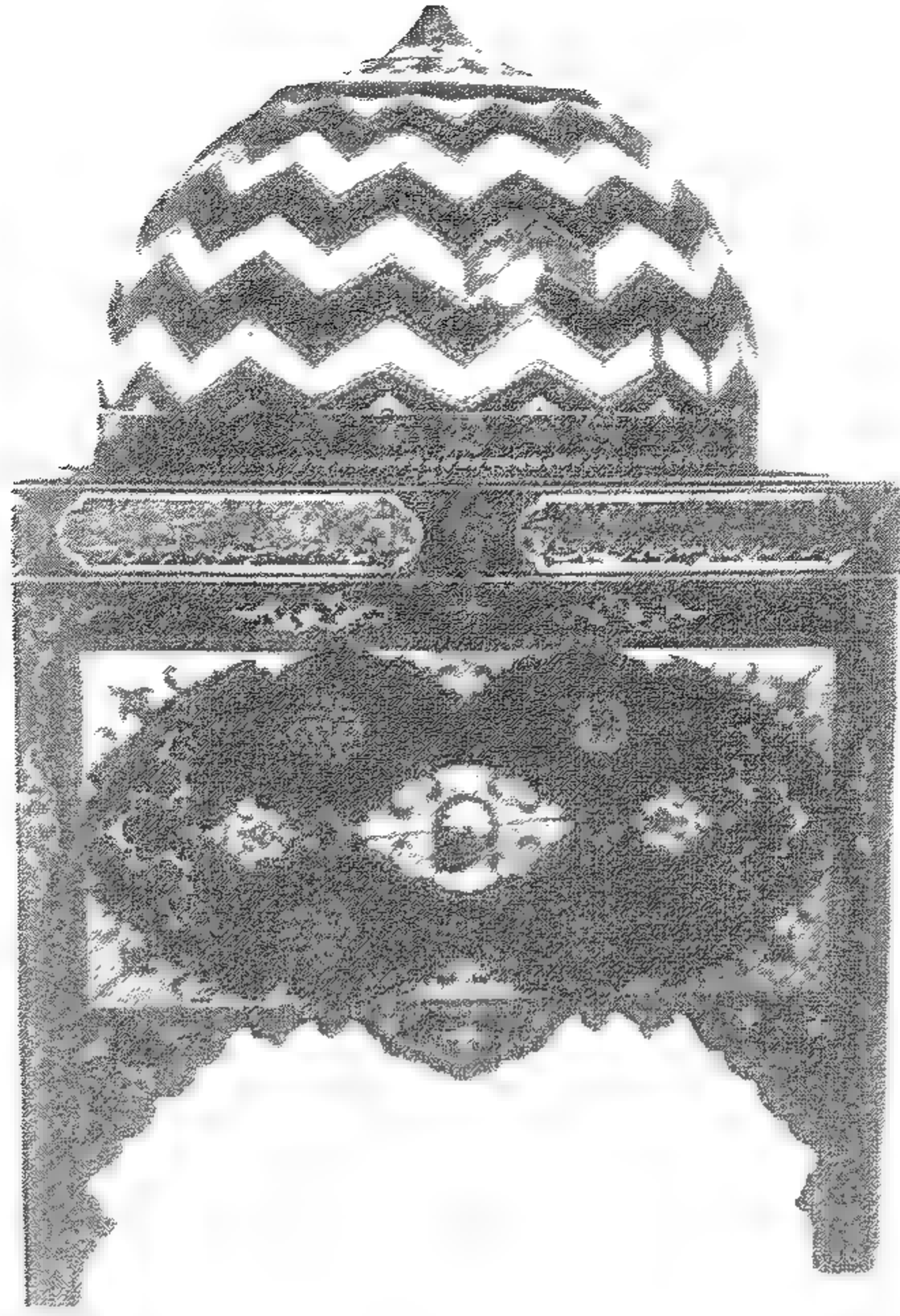
لوحة رقم ١٤١ صندوق مصحف
مؤرخ في سنة ٩١١هـ



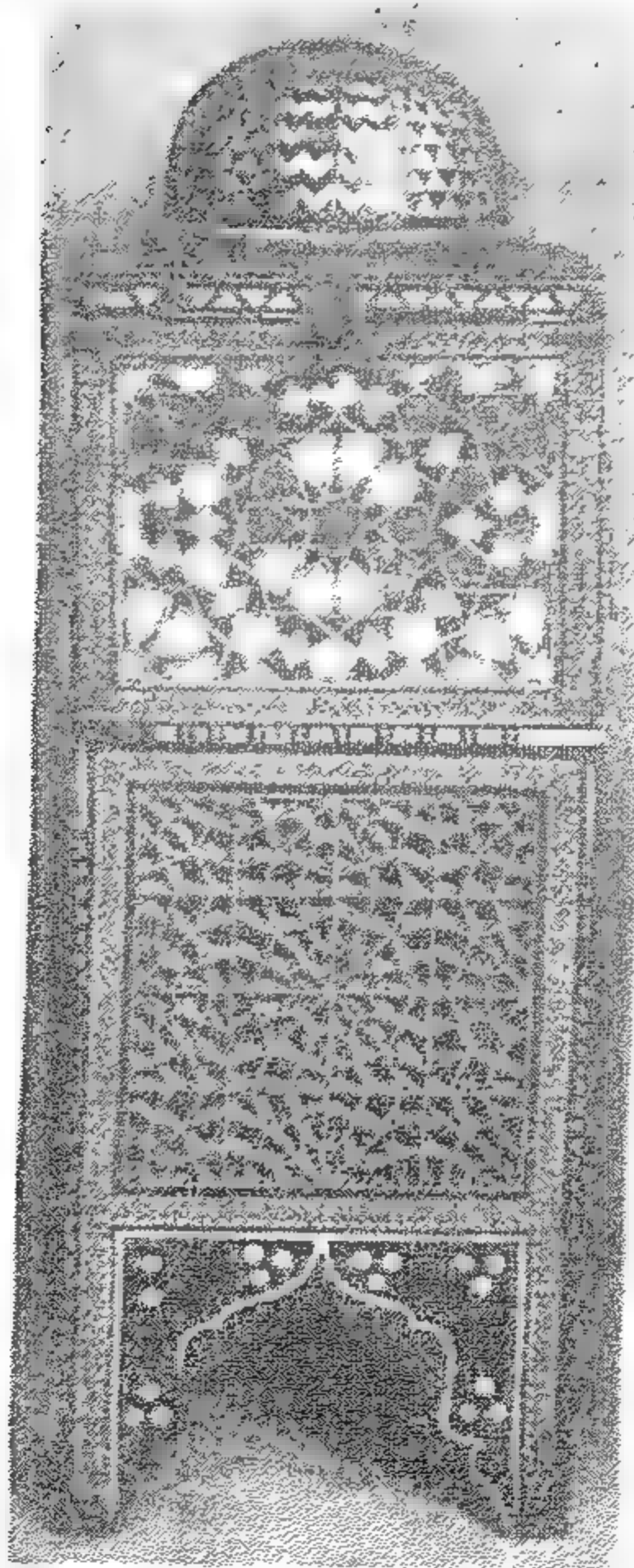
لوحة رقم ١٤٢ توقيع صانع
الصندوق السابق



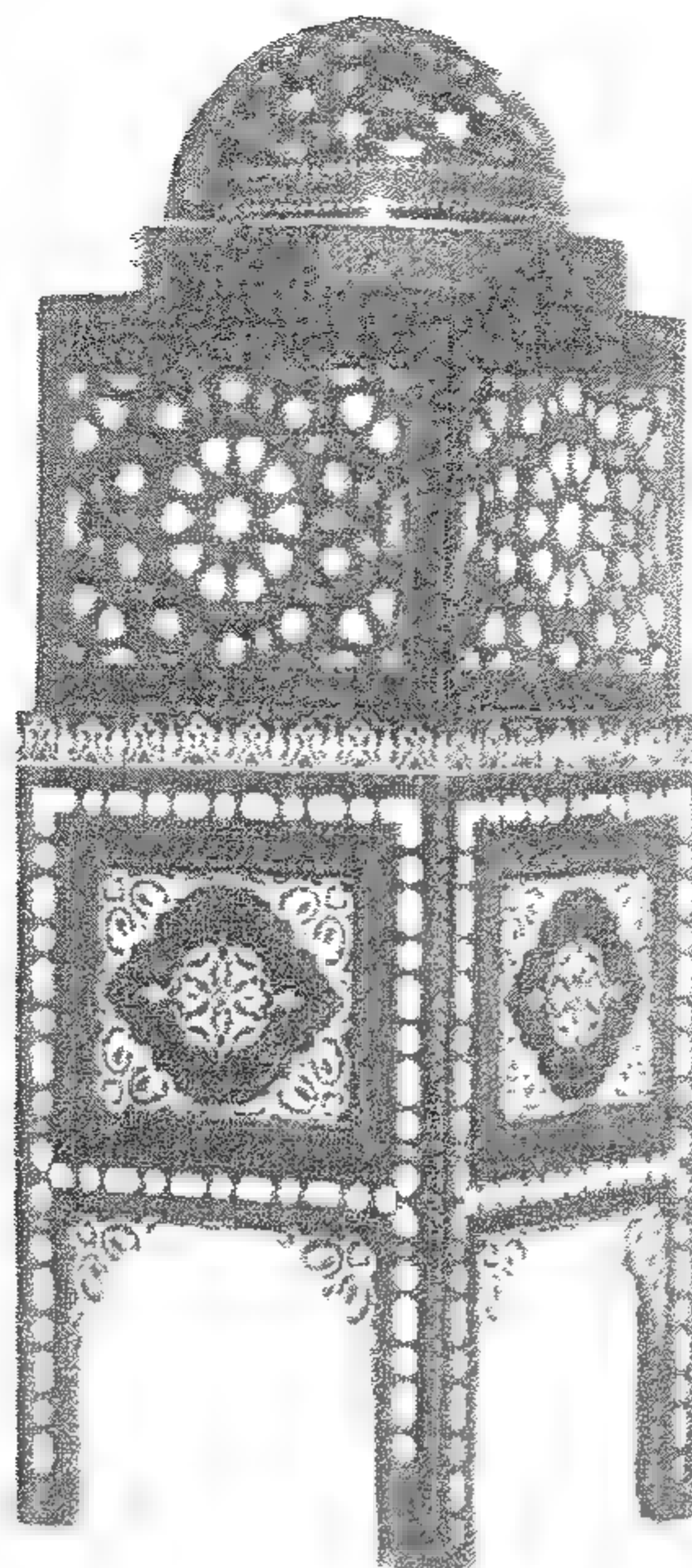
لوحة رقم ١٤٣ أ. ب صندوقا مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



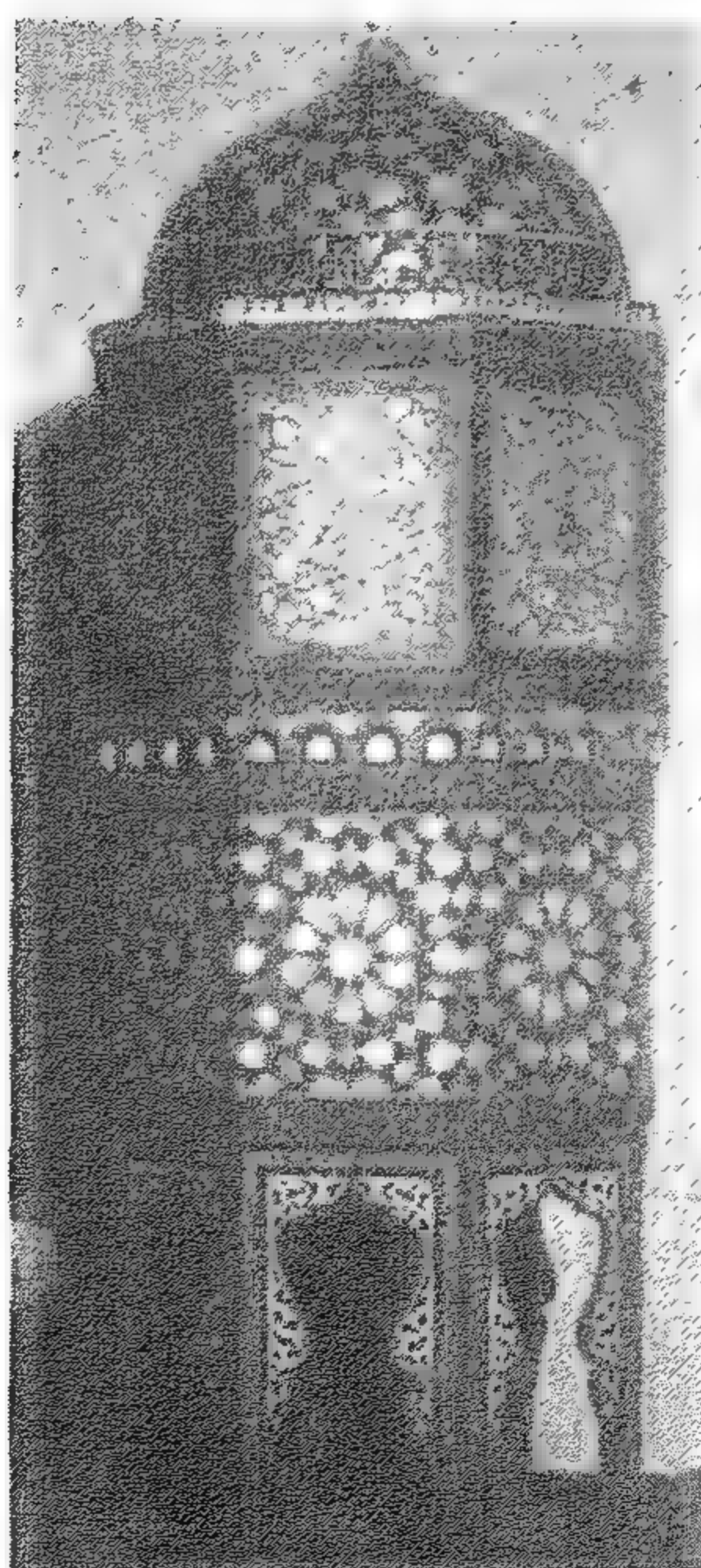
لوحة رقم ١٤٤ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



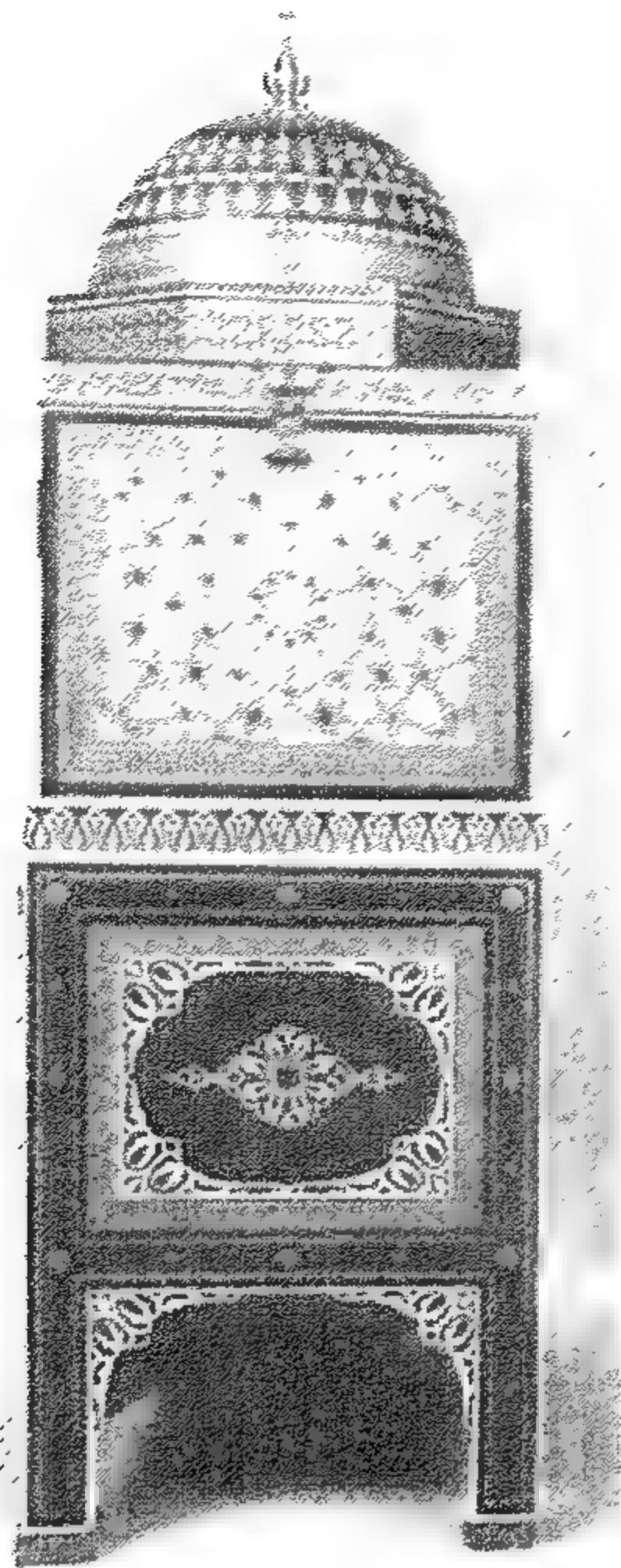
لوحة رقم ١٤٥ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



لوحة رقم ١٤٦ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



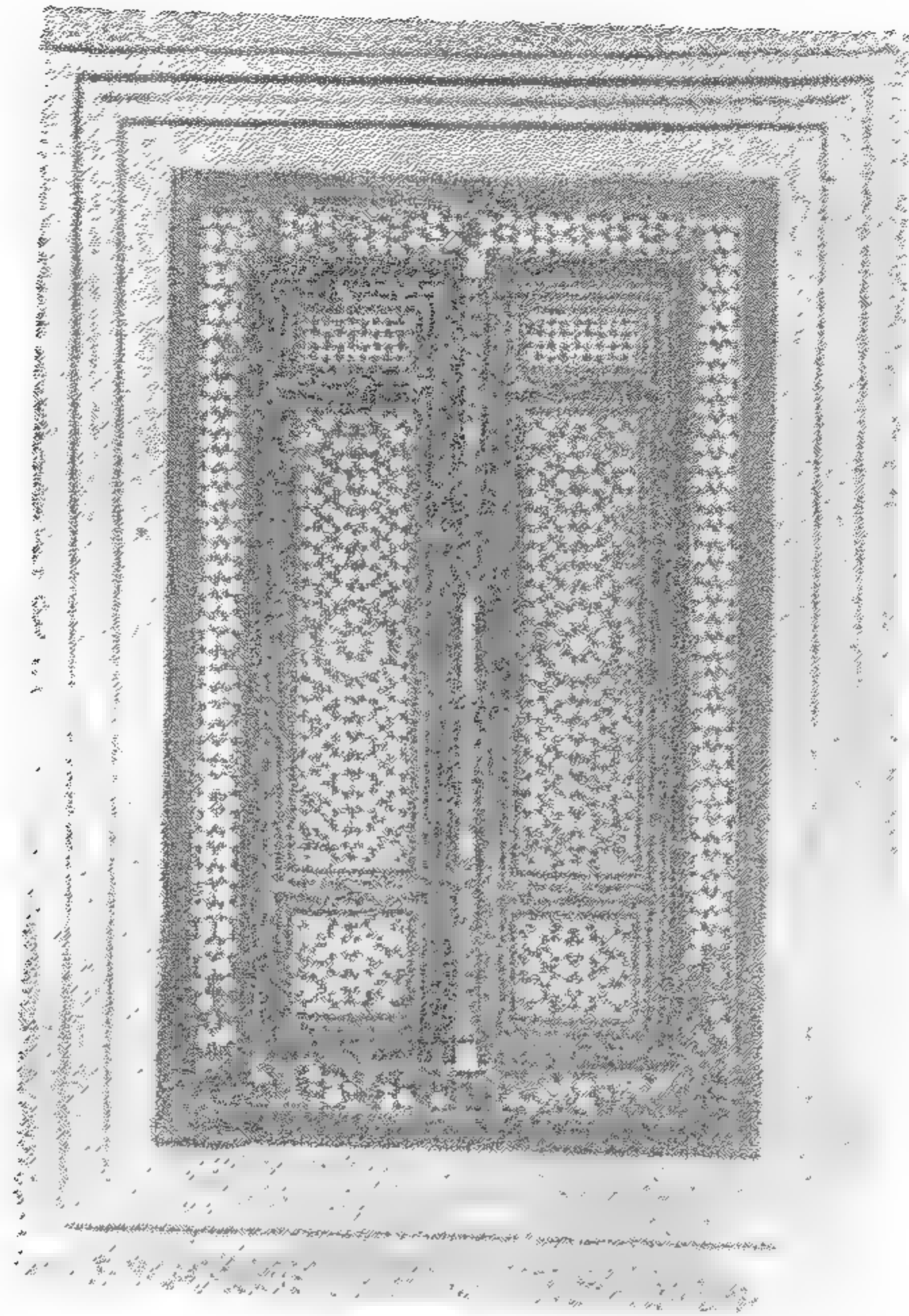
لوحة رقم ١٤٧ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



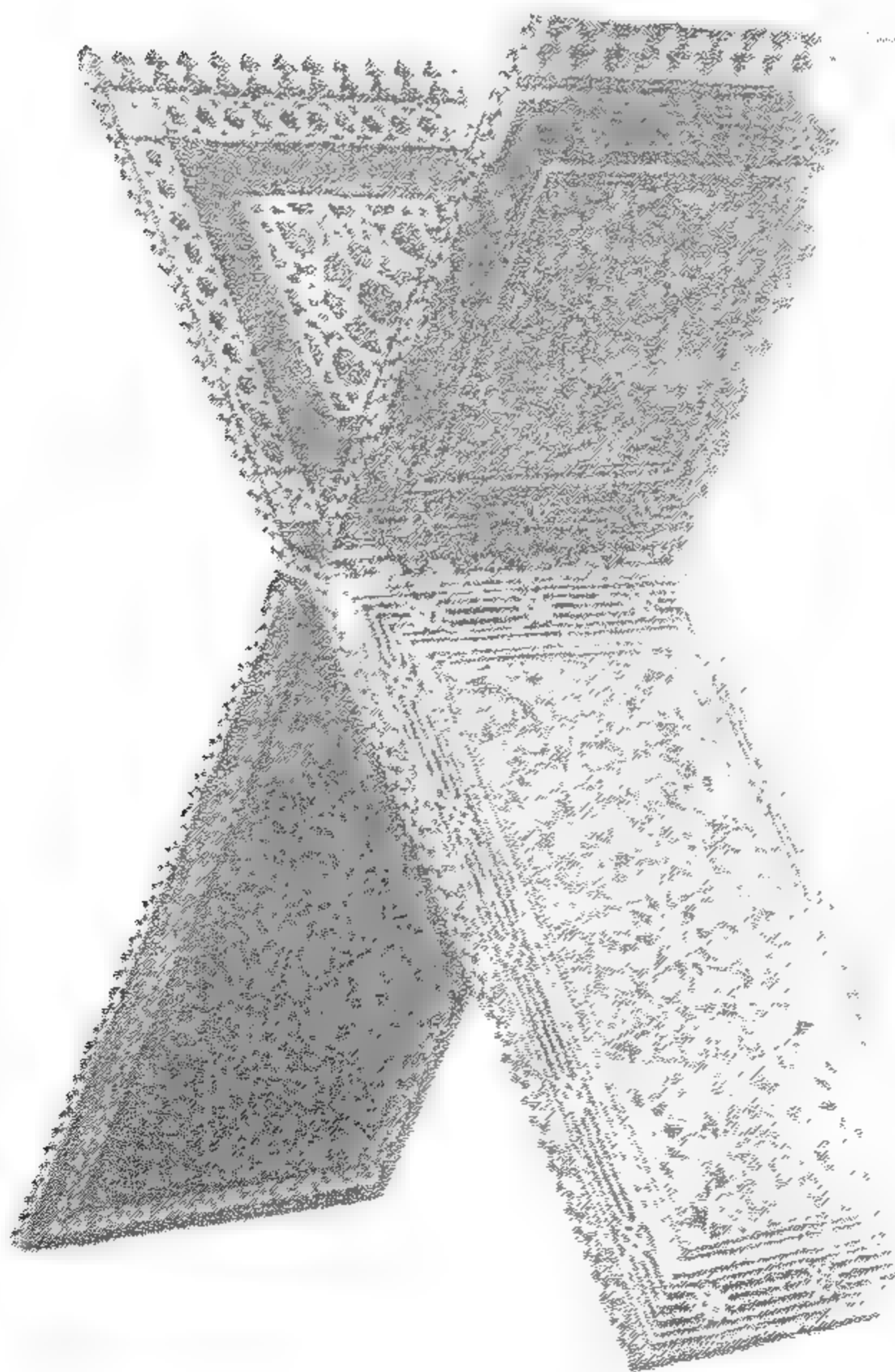
لوحة رقم ١٤٨ صندوق مصحف
(منتصف القرن ١٠هـ / ١٦م)



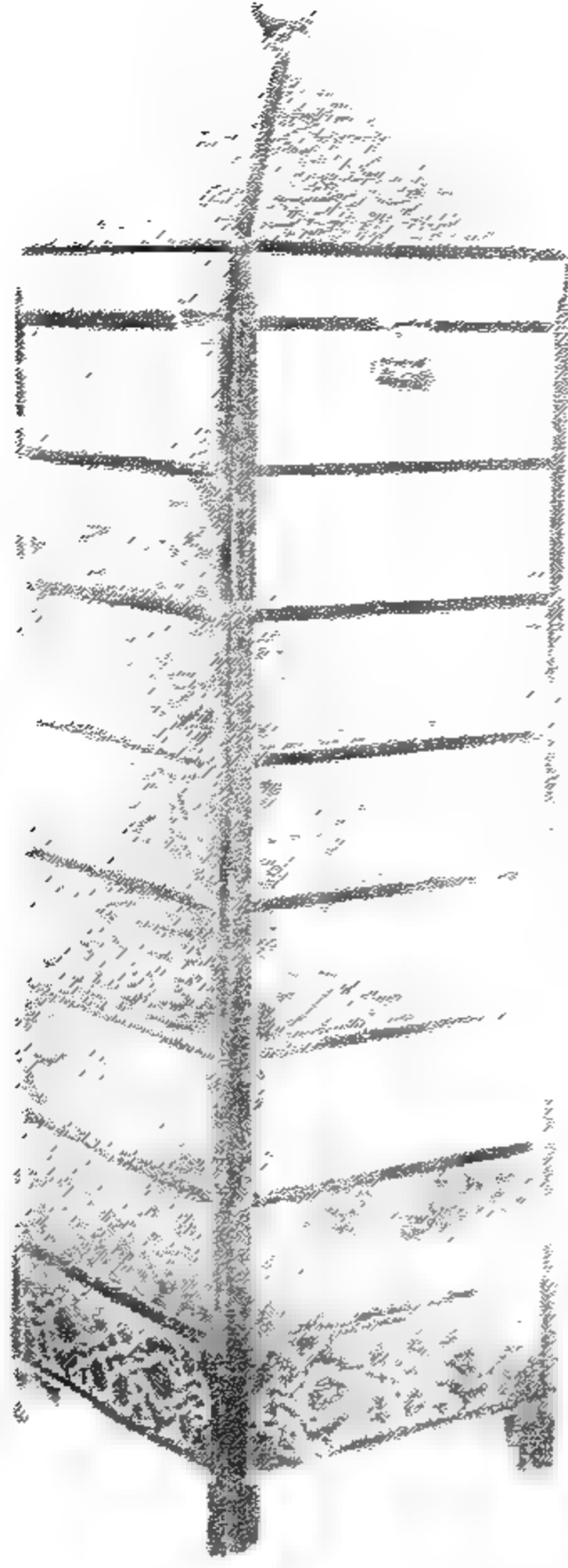
لوحة رقم ١٤٩ صندوق مصحف
(منتصف رقم ١٠هـ / ١٦م)



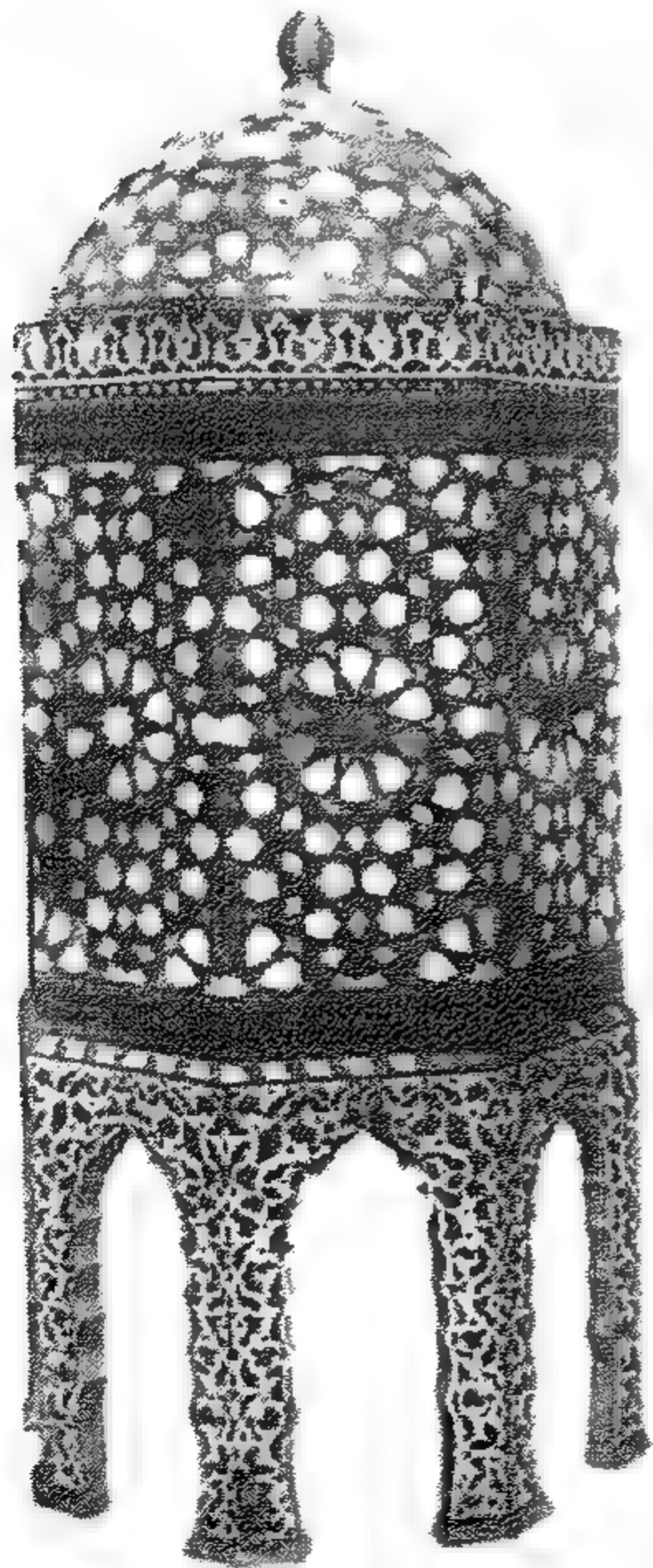
لوحة رقم ١٥١ كرسي مصحف (رجل)
(القرن ١١هـ / ١٧م)



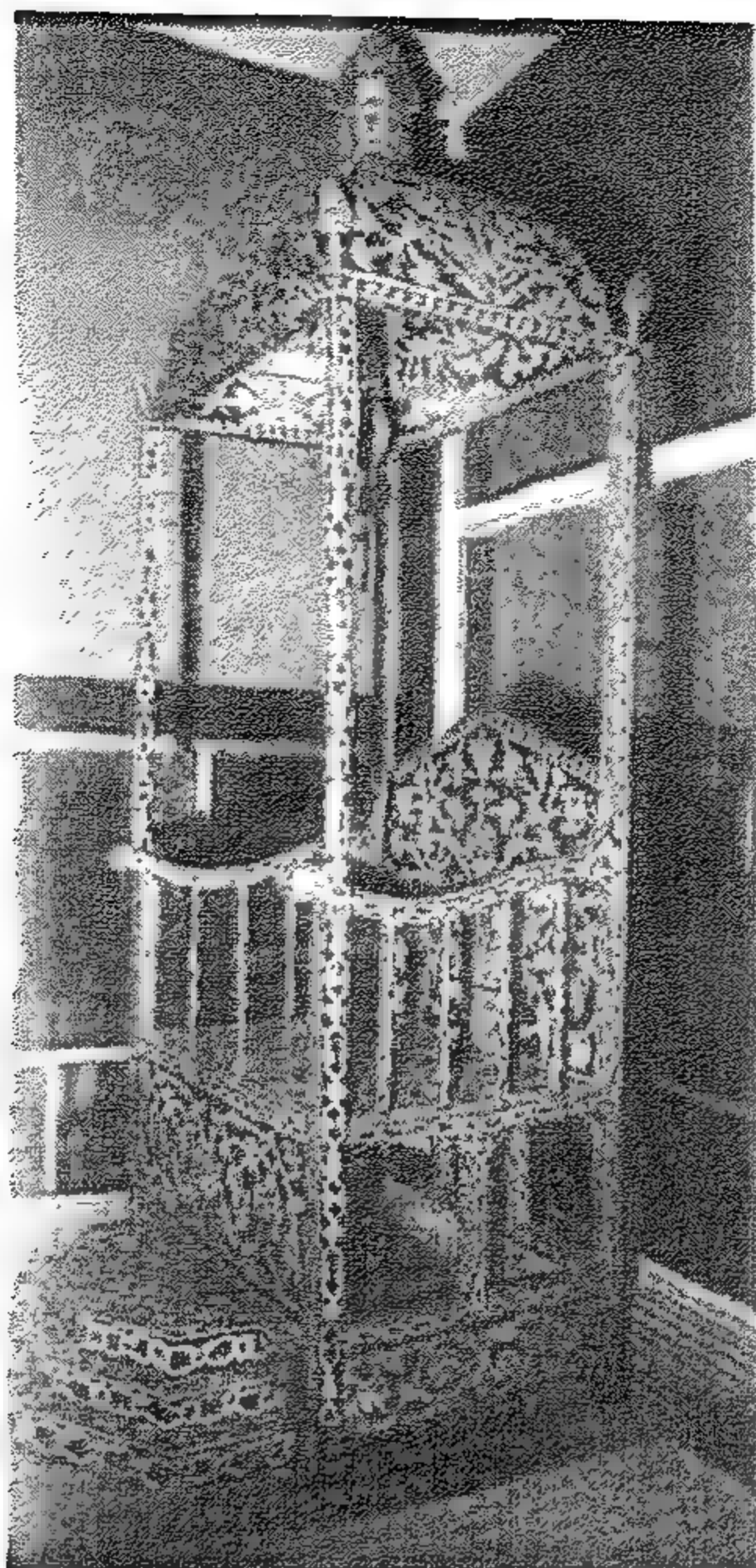
لوحة رقم ١٥١ كرسي مصحف (رجل)
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٥٢ صندوق مصحف
مؤرخ في سنة ١٠٢٦ هـ / ١٦١٧ م



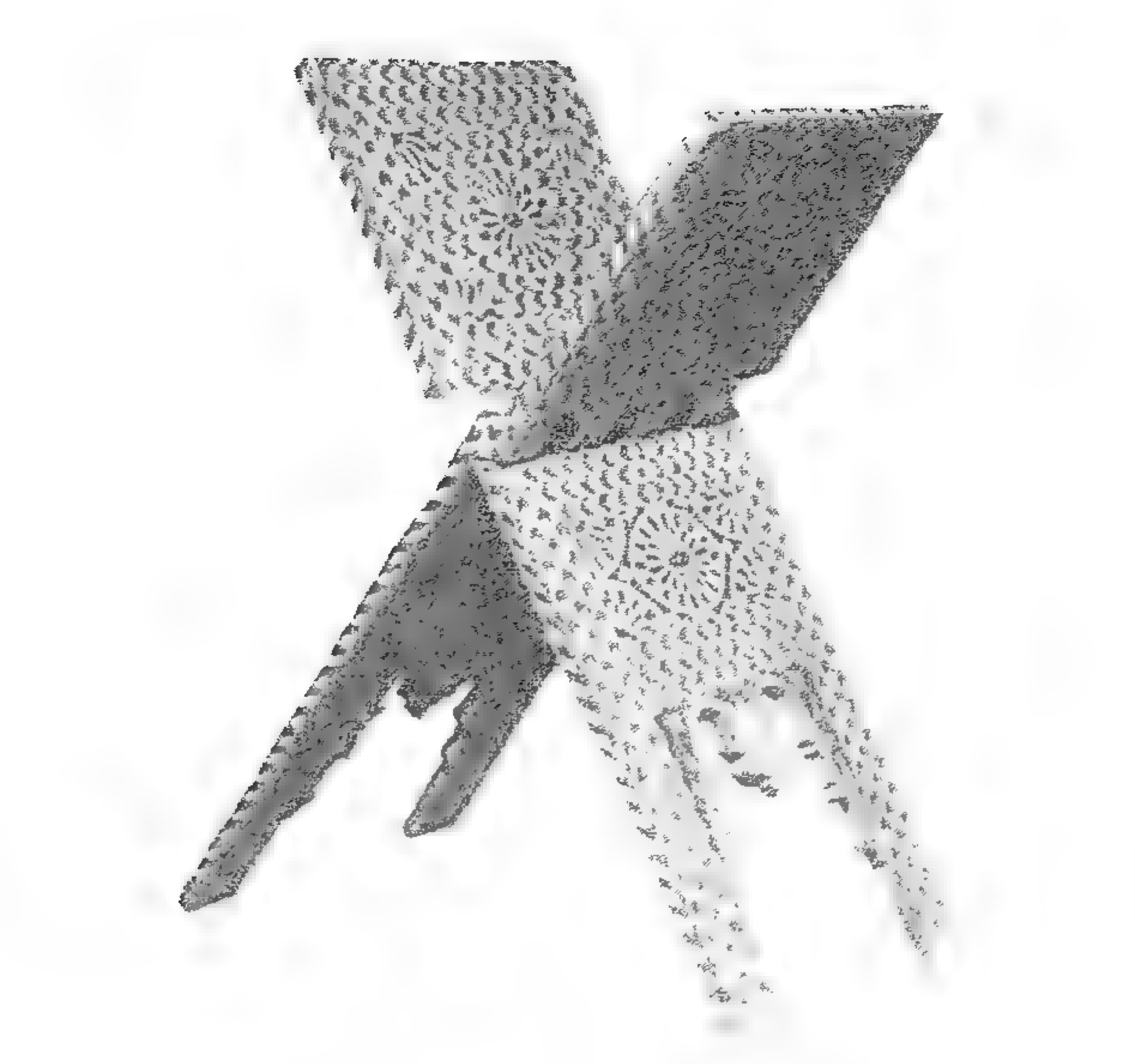
لوحة رقم ١٥٣ صندوق مصحف
(القرن ١١ هـ / ١٧ م)



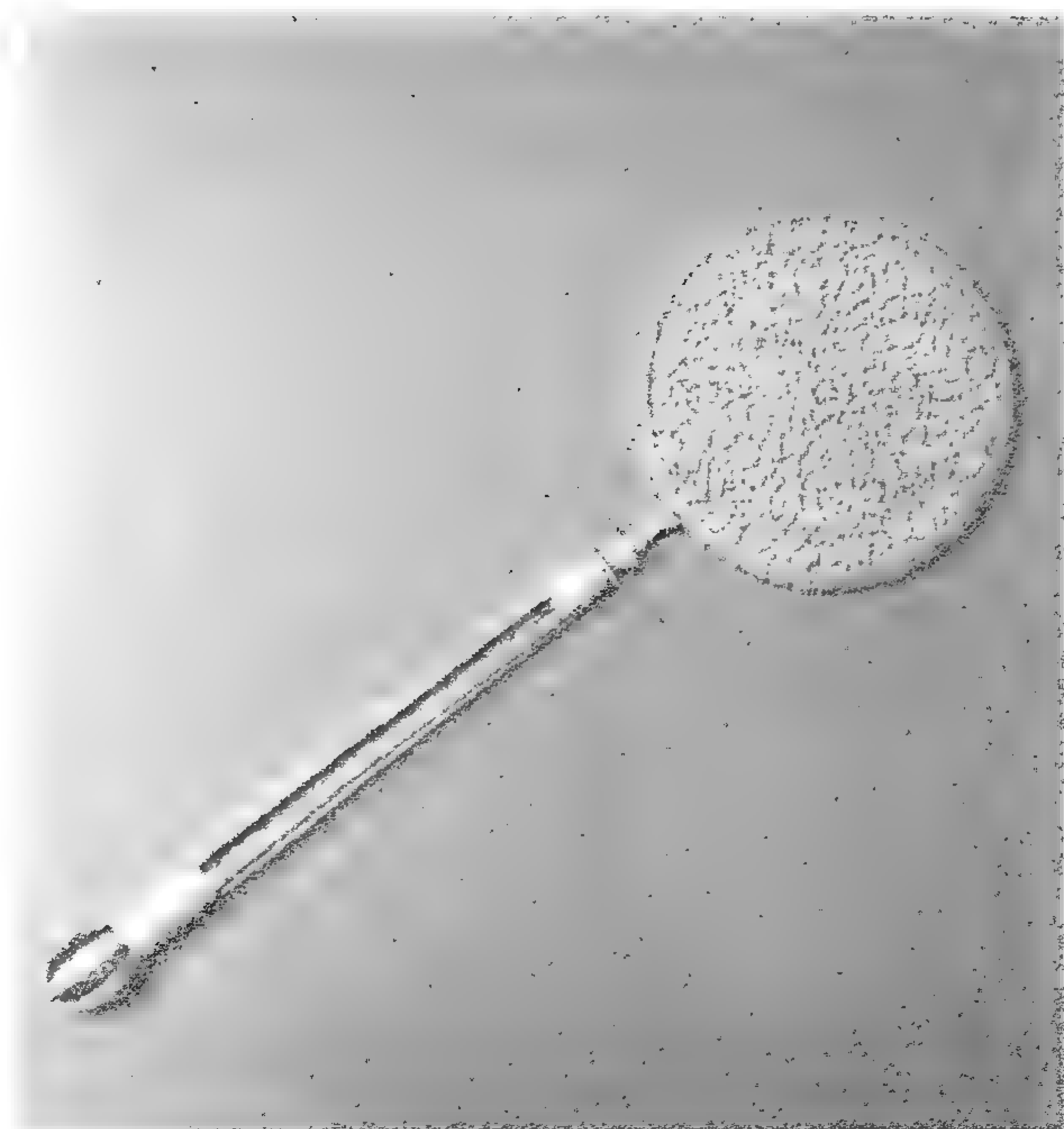
لوحة رقم ١٥٤ عرش السلطان مراد الثالث



لوحة رقم ١٥٥ صندوق مصحف
(القرن ١٢هـ / ١٨م)



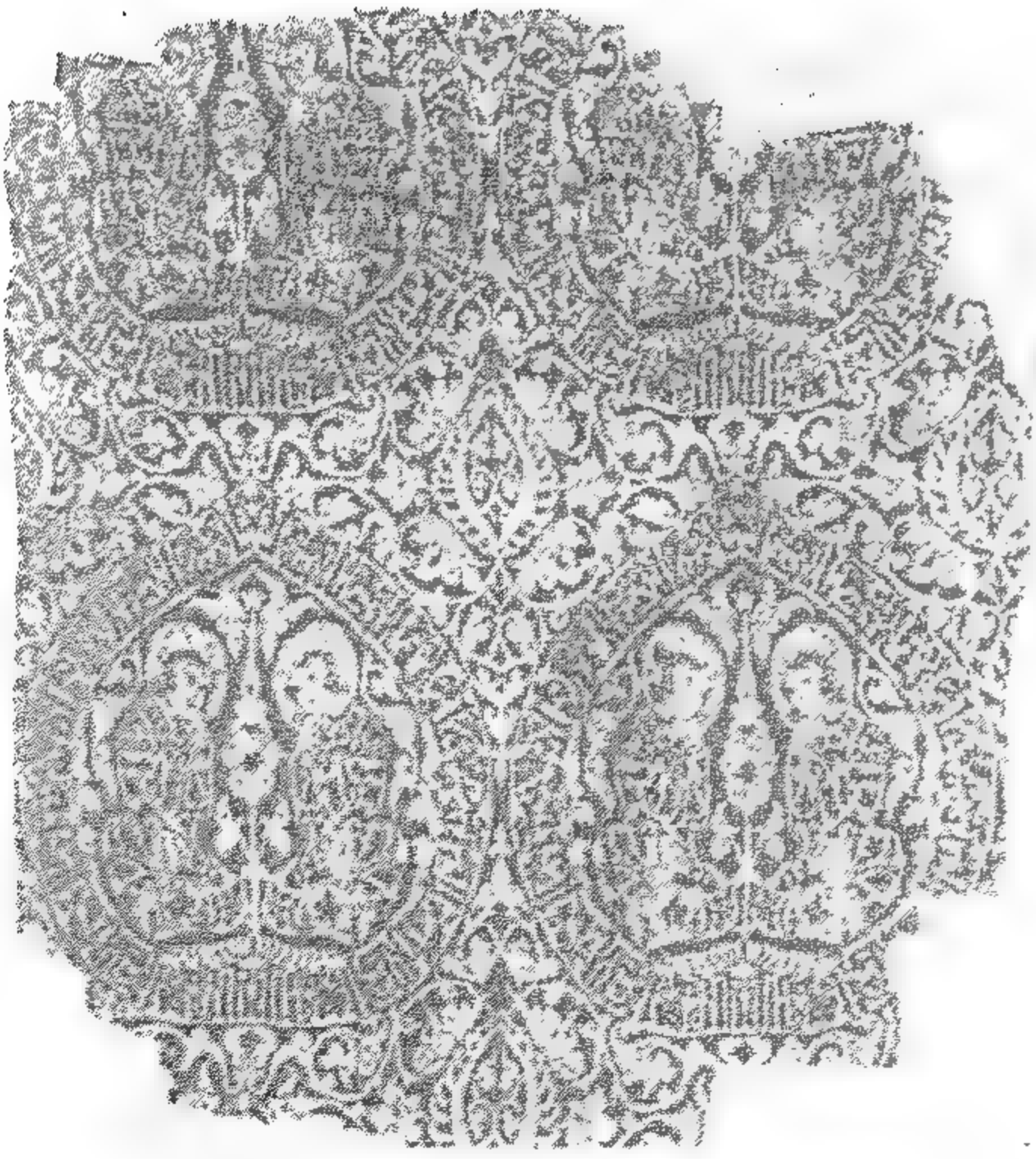
لوحة رقم ١٥٦ كرسى مصحف
(القرن ١٣هـ / ١٩م)



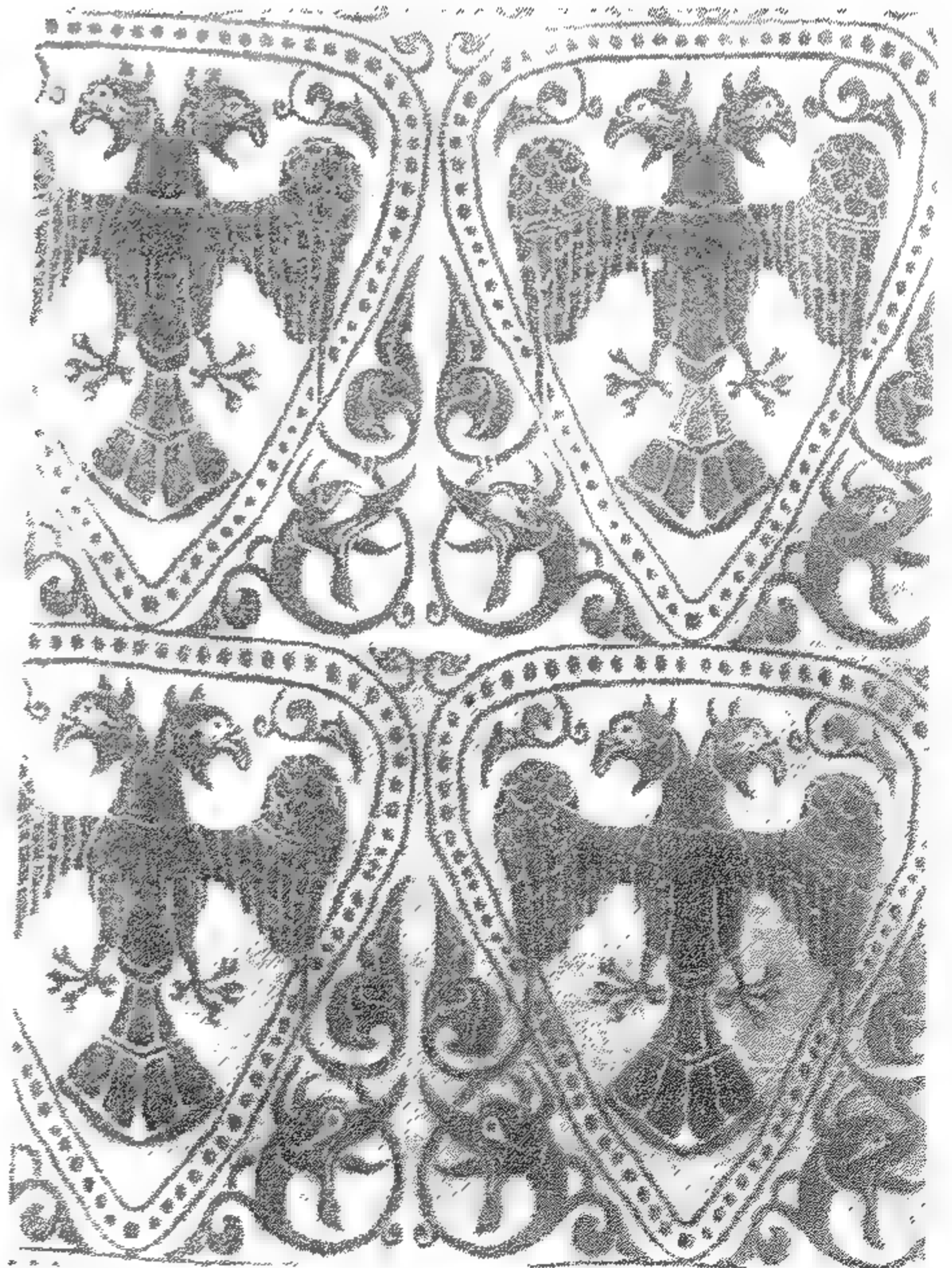
لوحة رقم ١٥٧ ظهر مرآة من العاج
(القرن ١٠هـ / ١٦م)



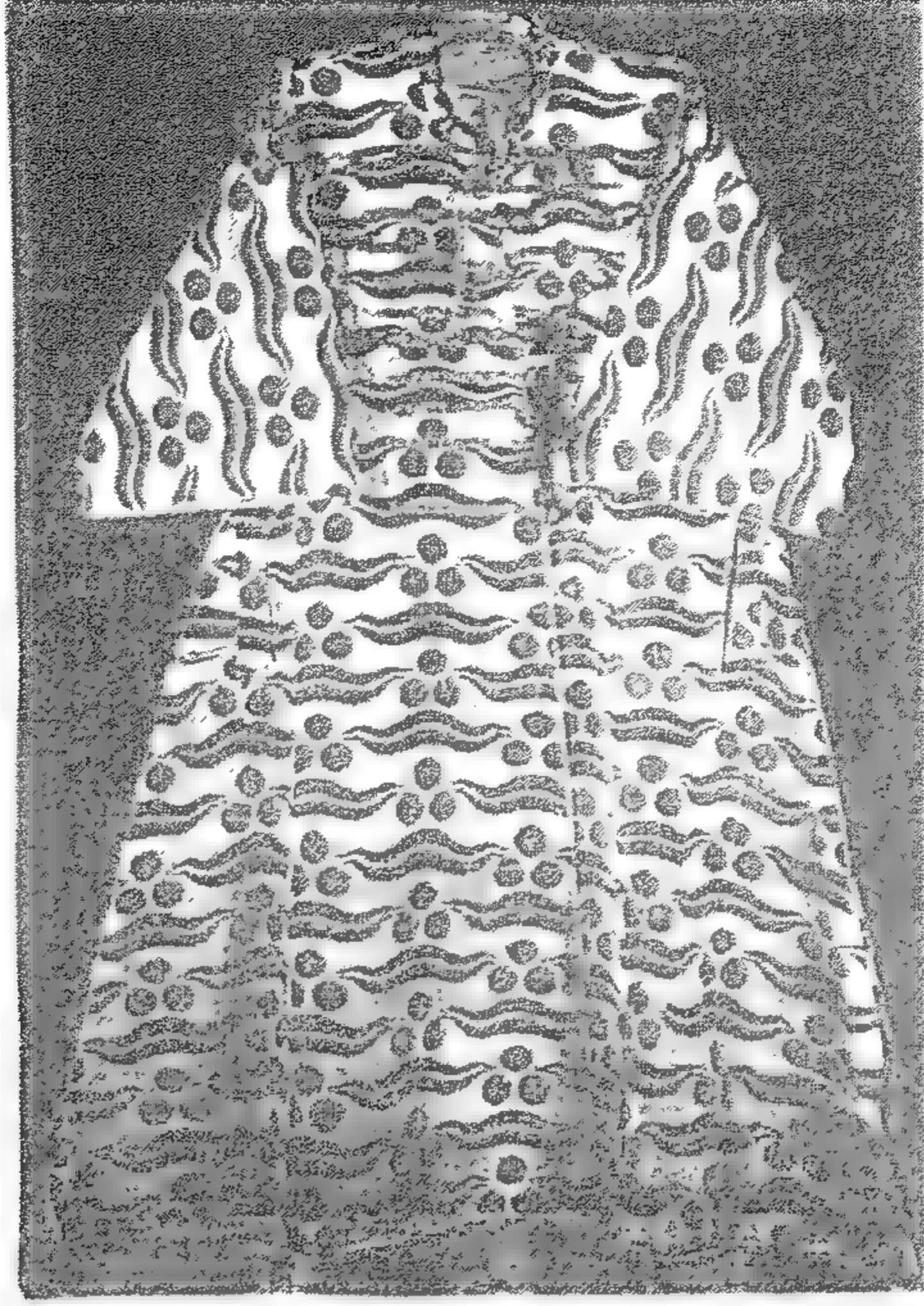
لوحة رقم ١٥٨ قطعة نسيج من الحرير. تحمل اسم
السلطان كيقاباد الأول (٦١٦ هـ / ١٢١٨ - ١٢١٩ م)



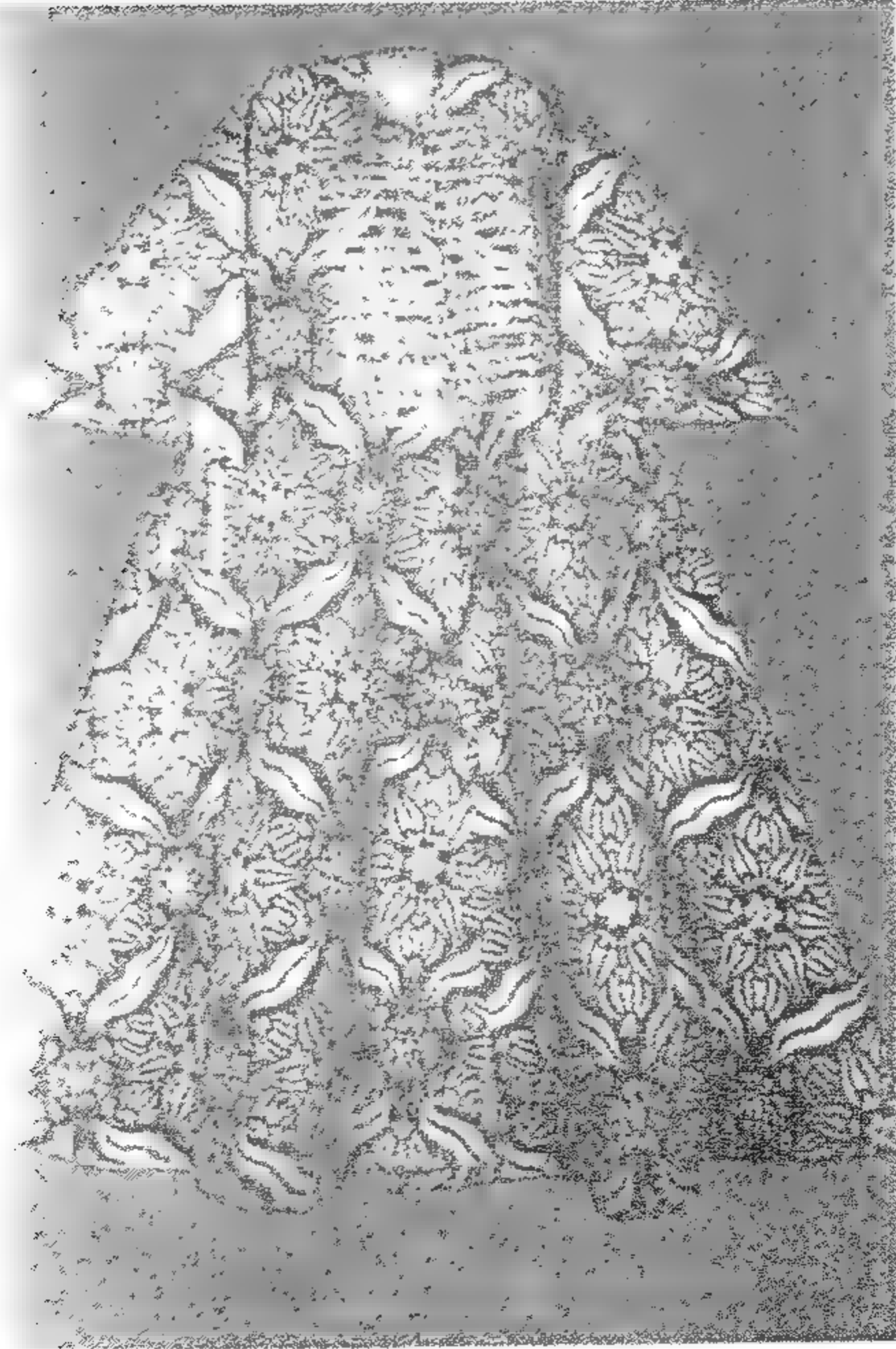
لوحة رقم ١٦٠ قطعة نسيج من الحرير
الأناضول (القرن ٧ هـ / ١٣ م)



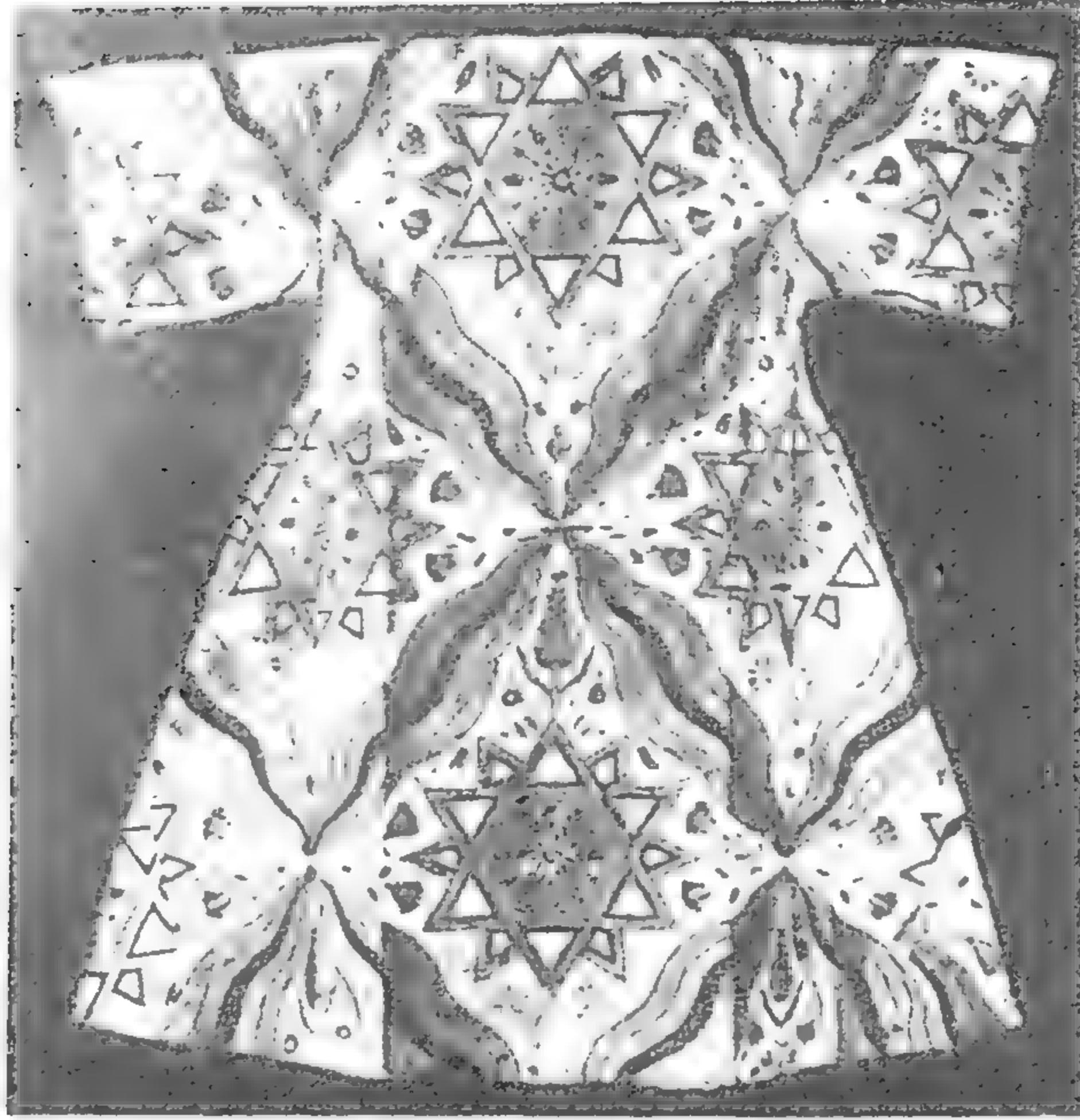
لوحة رقم ١٥٩ قطعة نسيج من الحرير
الأناضول (القرن ٧ هـ / ١٣ م)



لوحة رقم ١٦١ قفطان من القطيفة
يخص السلطان محمد الفاتح



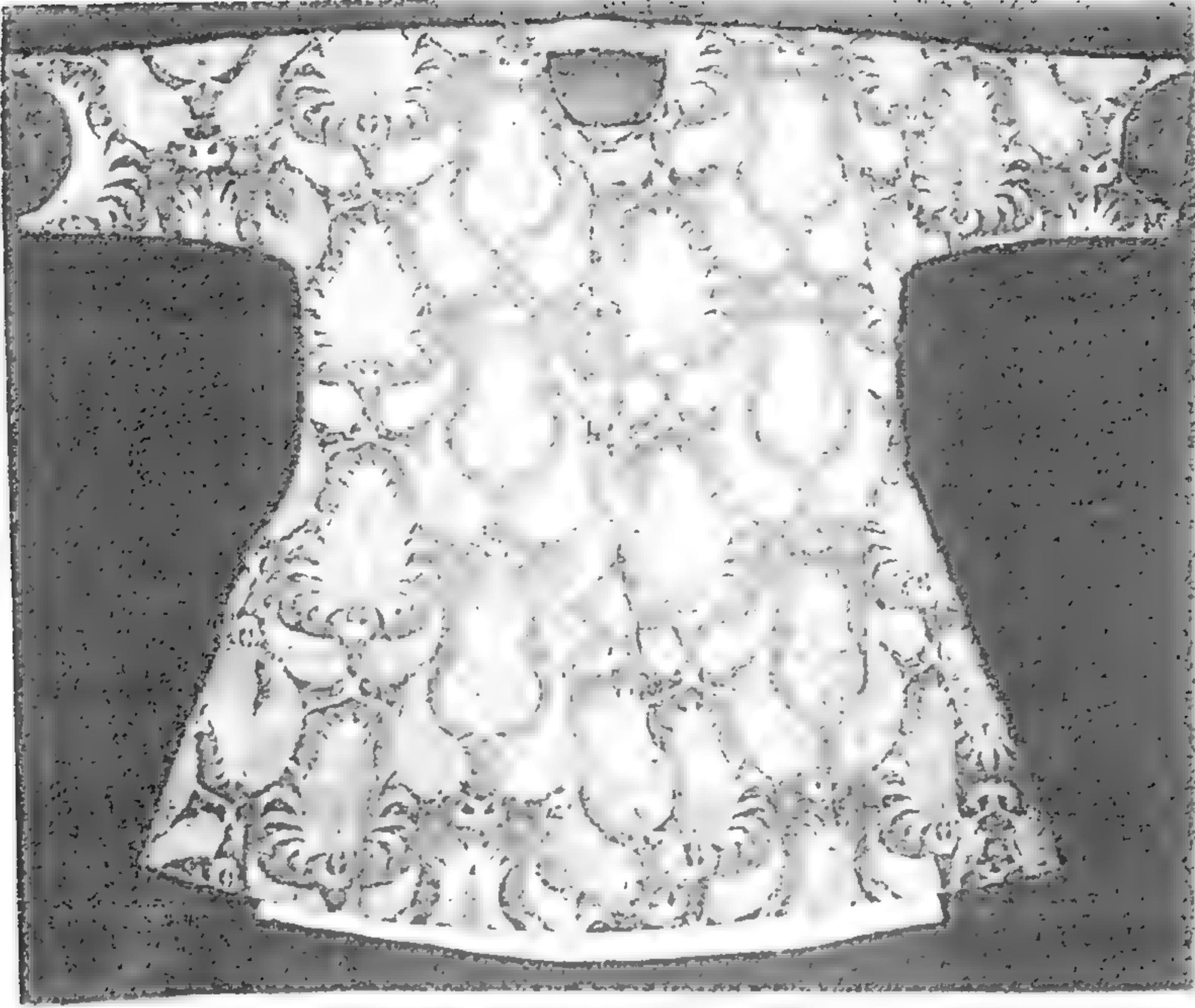
لوحة رقم ١٦٢ قفطان من القطيفة
يخص السلطان محمد الفاتح



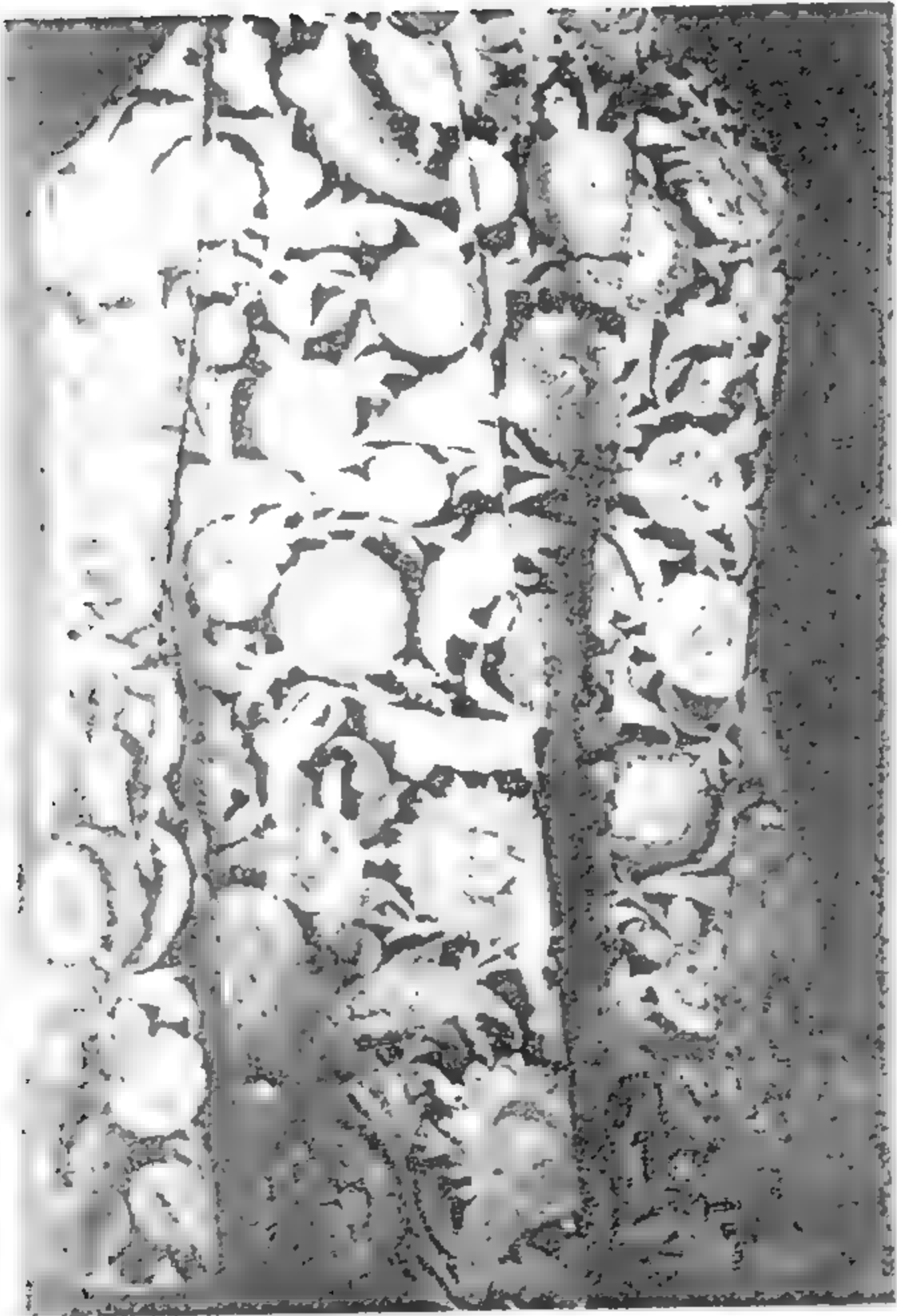
لوحة رقم ١٦٣ قفطان من القطيفة
يخص السلطان محمد الفاتح



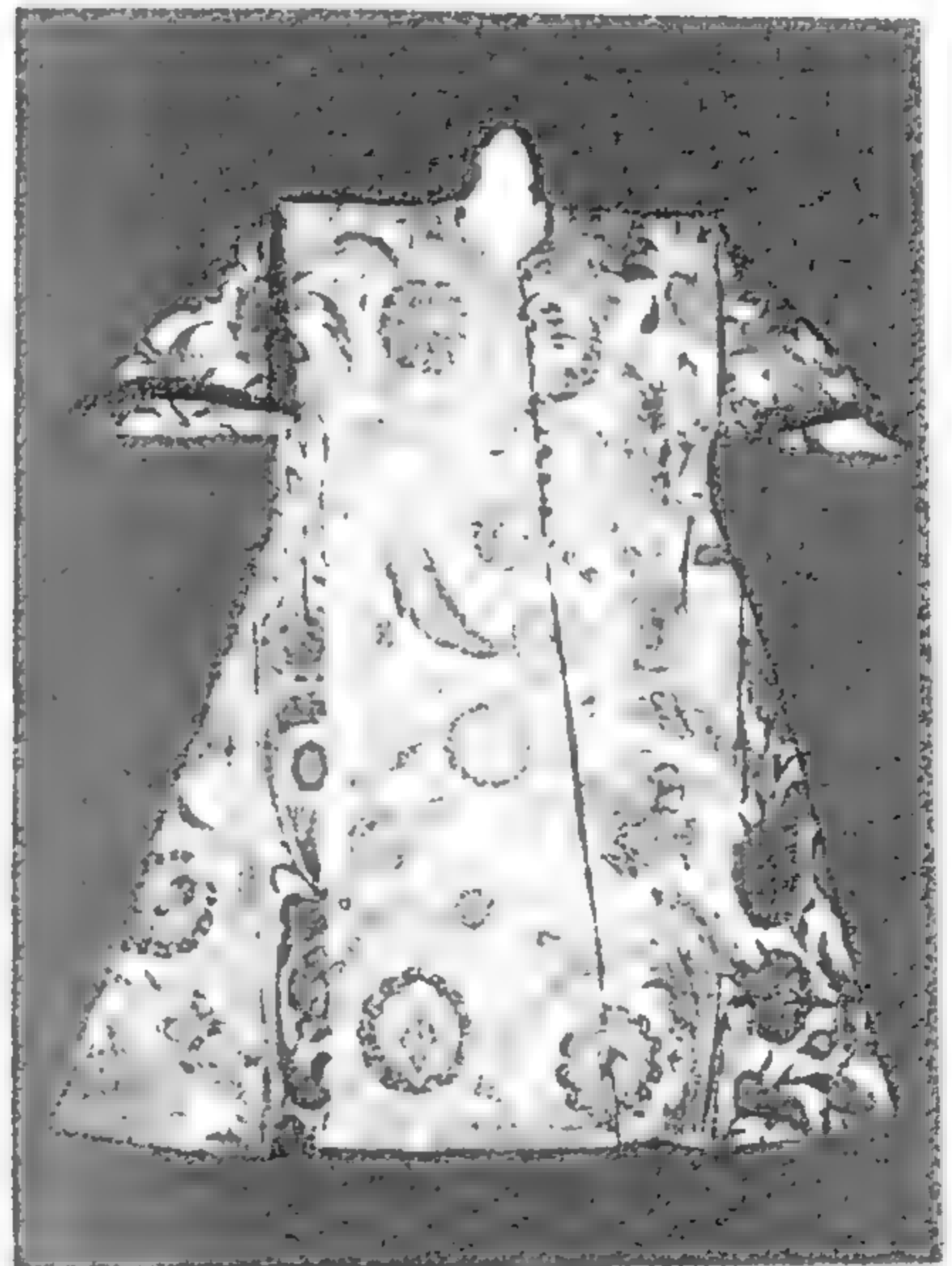
لوحة رقم ١٦٤ قفطان من القطيفة
يخص السلطان بايزيد الثاني



لوحة رقم ١٦٥ قفطان من نسيج السرنك
يخص السلطان بايزيد الثاني



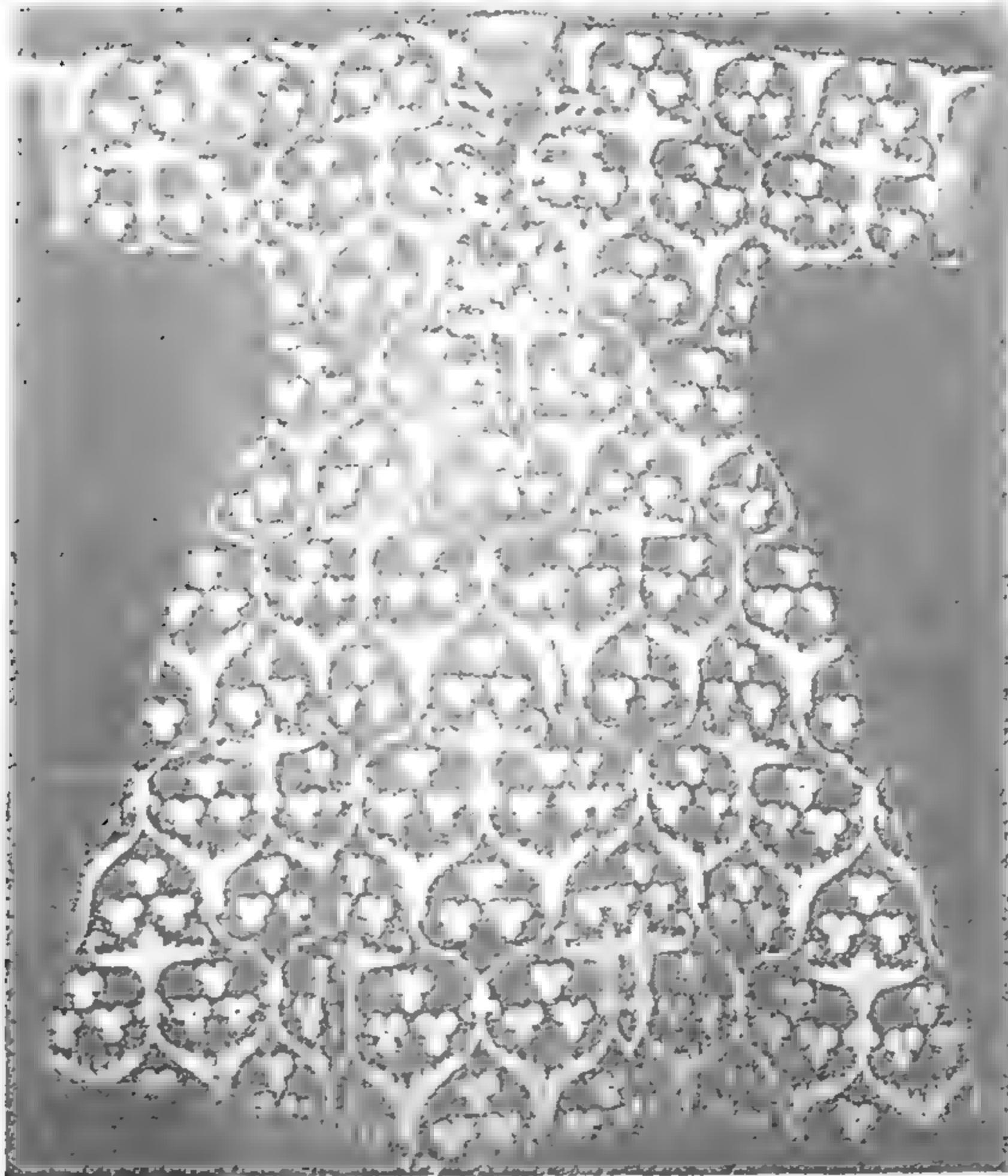
لوحة رقم ١٦٧ قفطان من الحرير
يخص الأمير مصطفى



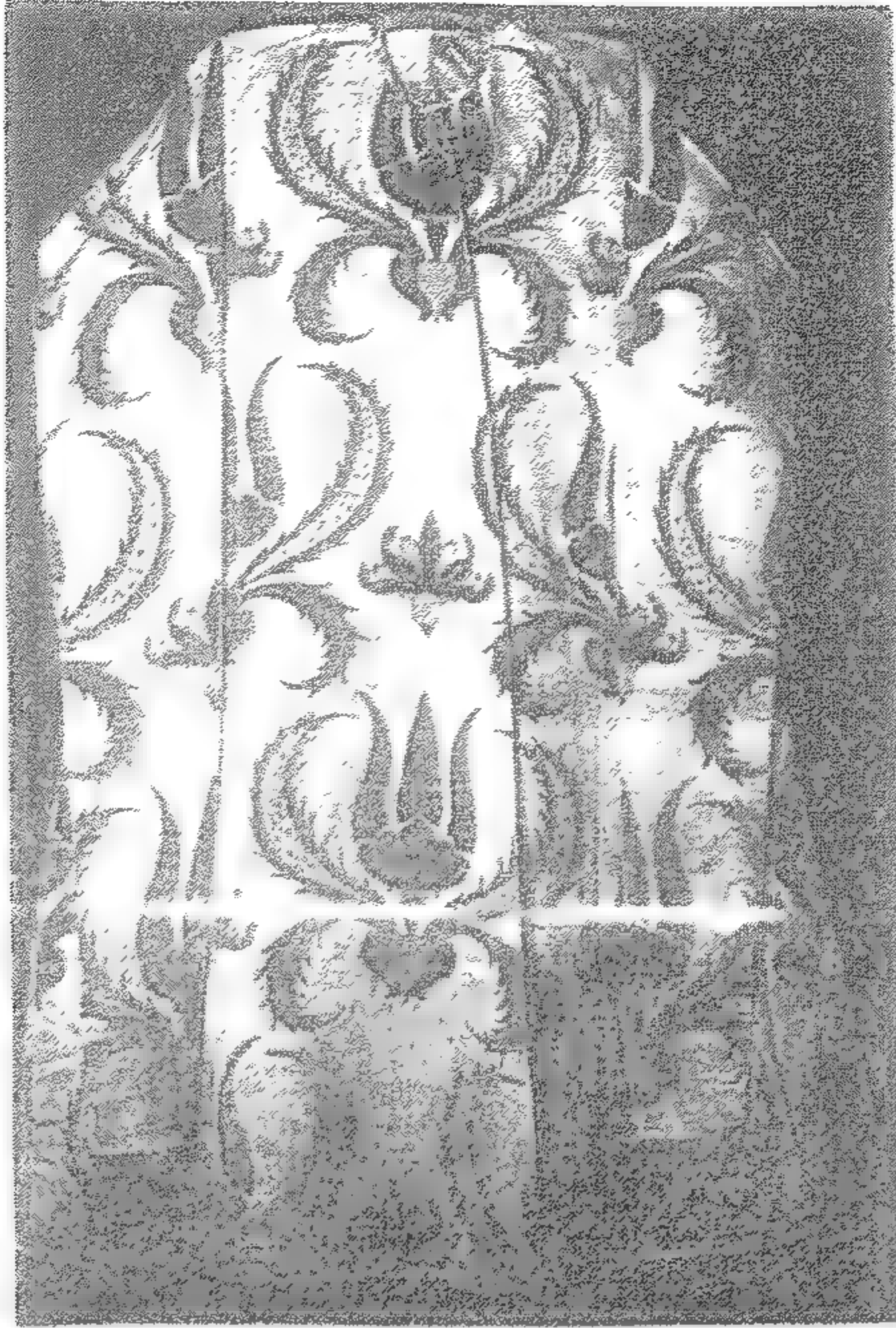
لوحة رقم ١٦٦ قفطان الحرير ينسب
خطاً للسلطان بايزيد الثاني



لوحة رقم ١٦٨ قفطان من نسيج السرناك
يخص السلطان سليم الاول



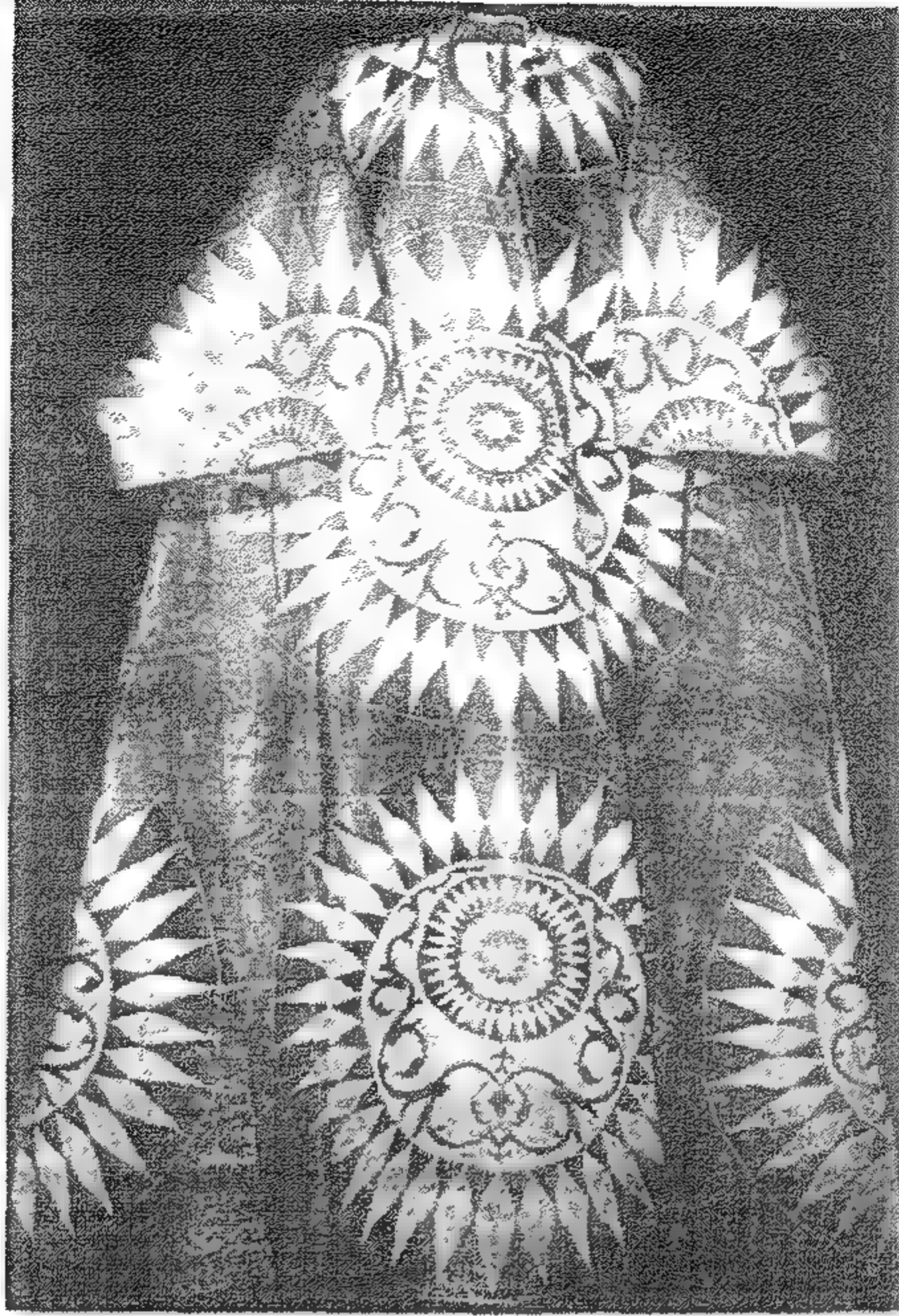
لوحة رقم ١٦٩ قفطان من نسيج السرناك
يخص السلطان سليم الاول



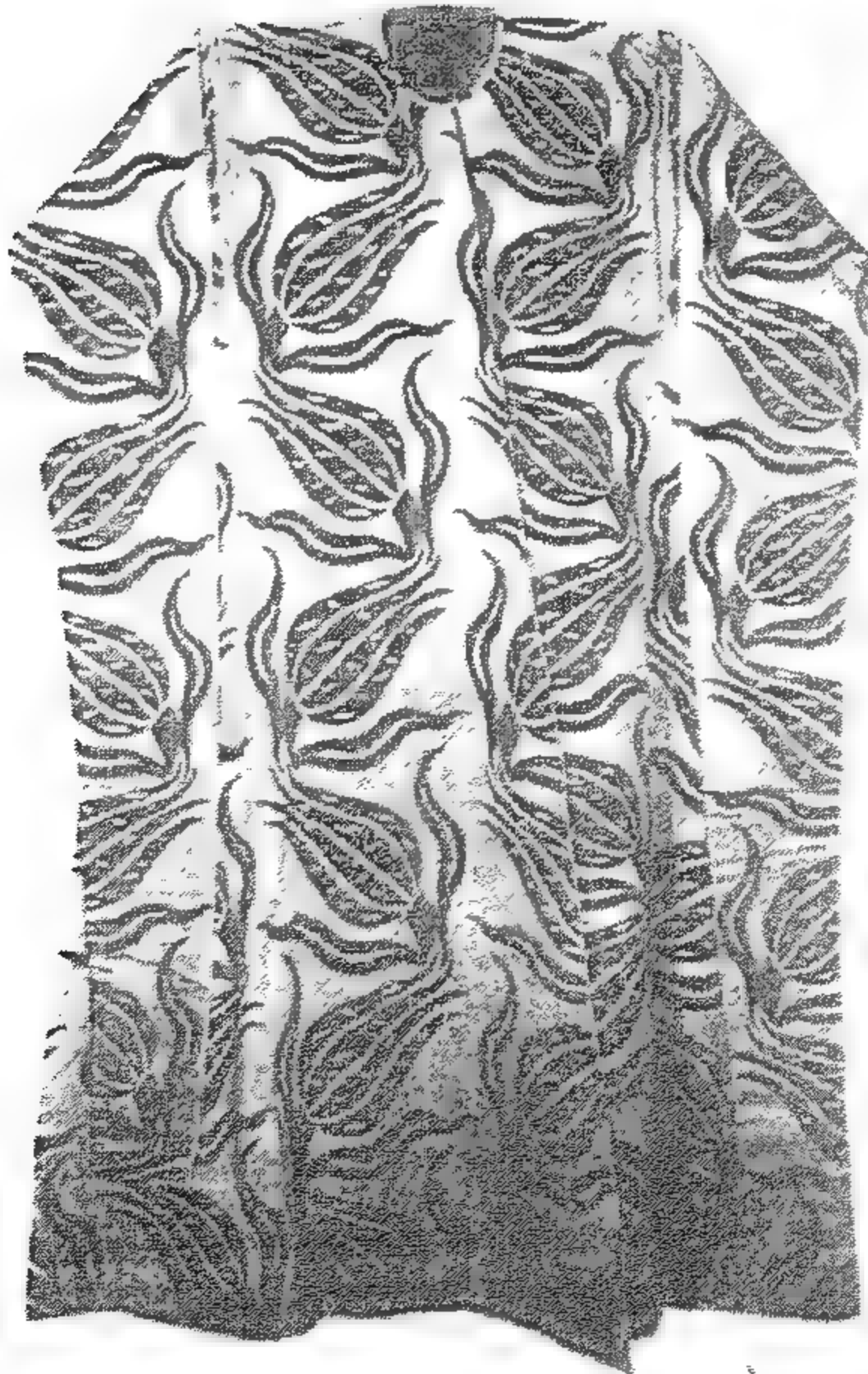
لوحة رقم ١٧٠ قفطان من نسيج السراسر
يخص السلطان سليمان القانوني



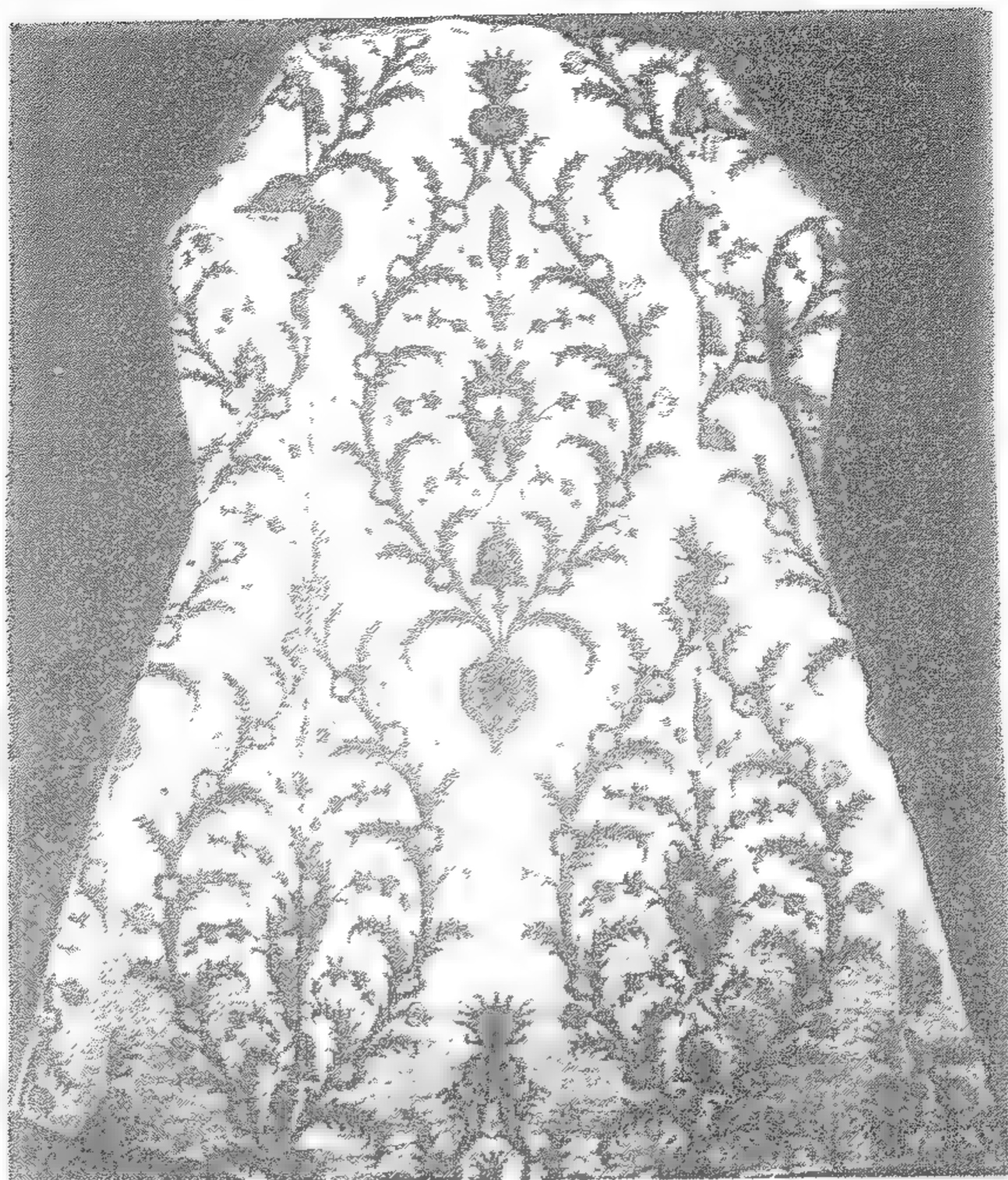
لوحة رقم ١٧١ قفطان من الحرير
يخص السلطان سليم الثاني



لوحة رقم ١٧٢ قفطان من نسيج السراسر
يخص السلطان سليم الثاني



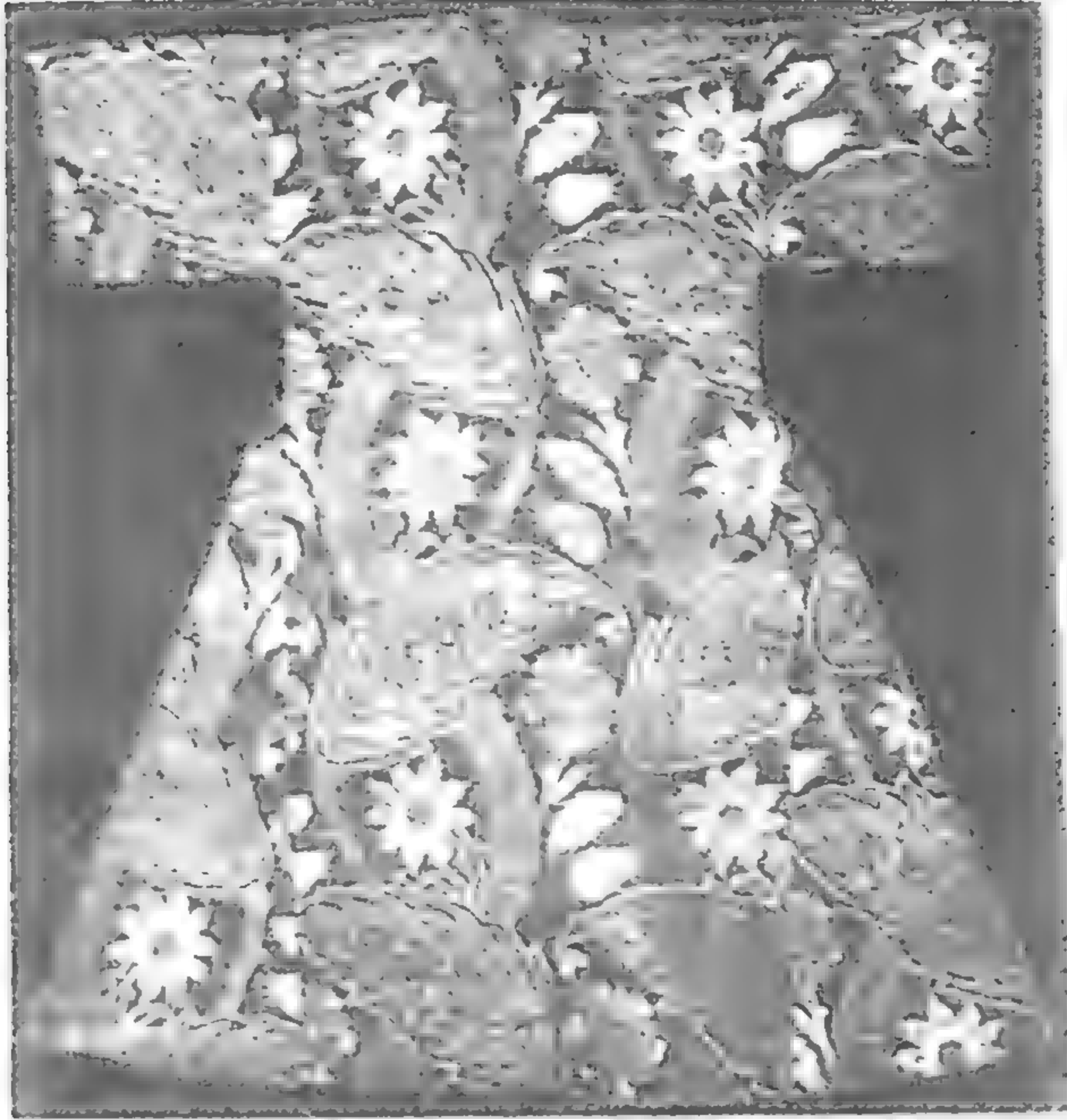
لوحة رقم ١٧٣ قفطان من القطيفة البارزة
يخص السلطان مراد الثالث



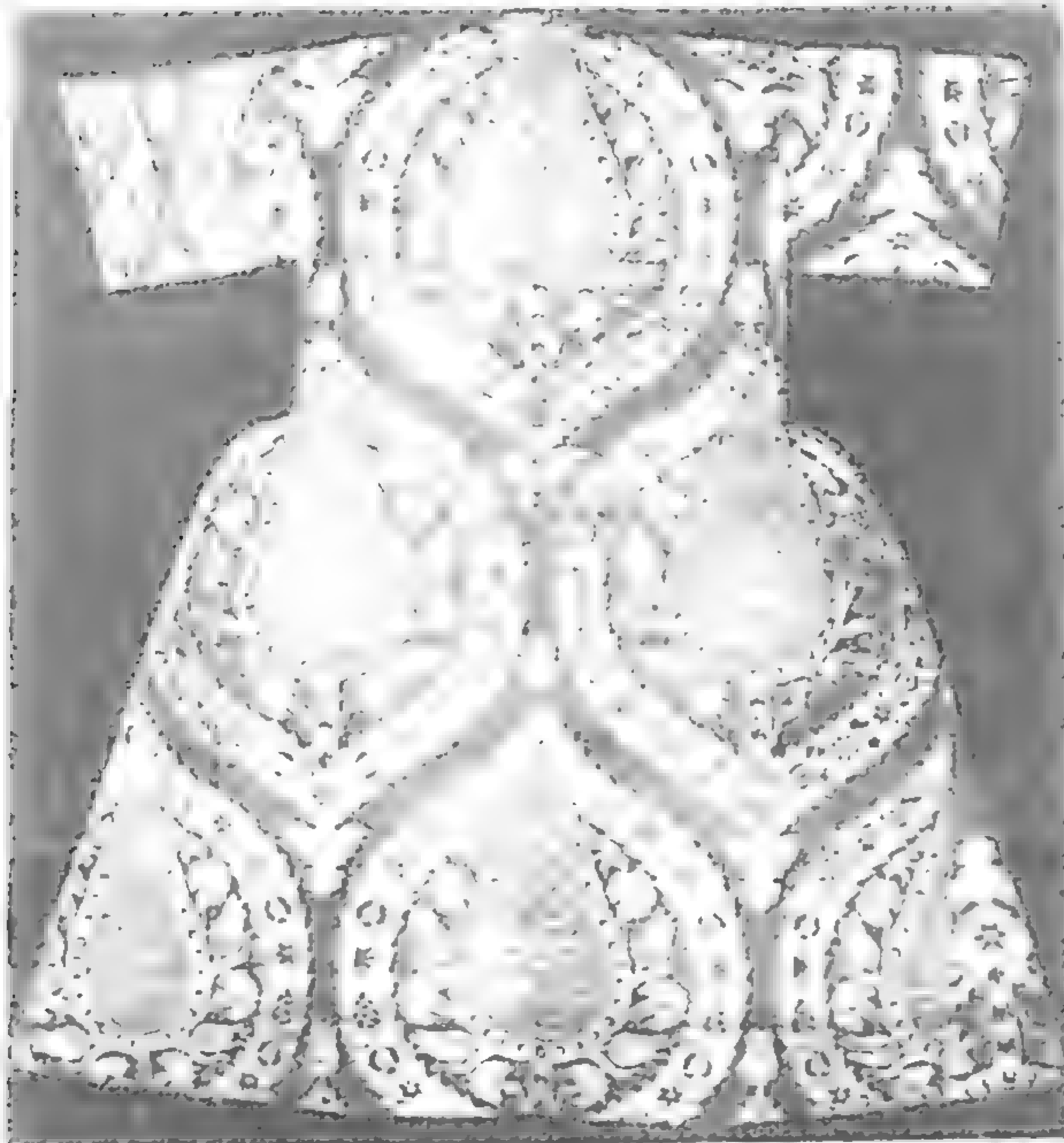
لوحة رقم ١٧٤ قفطان من القطيفة البارزه
يخص السلطان محمد الثالث



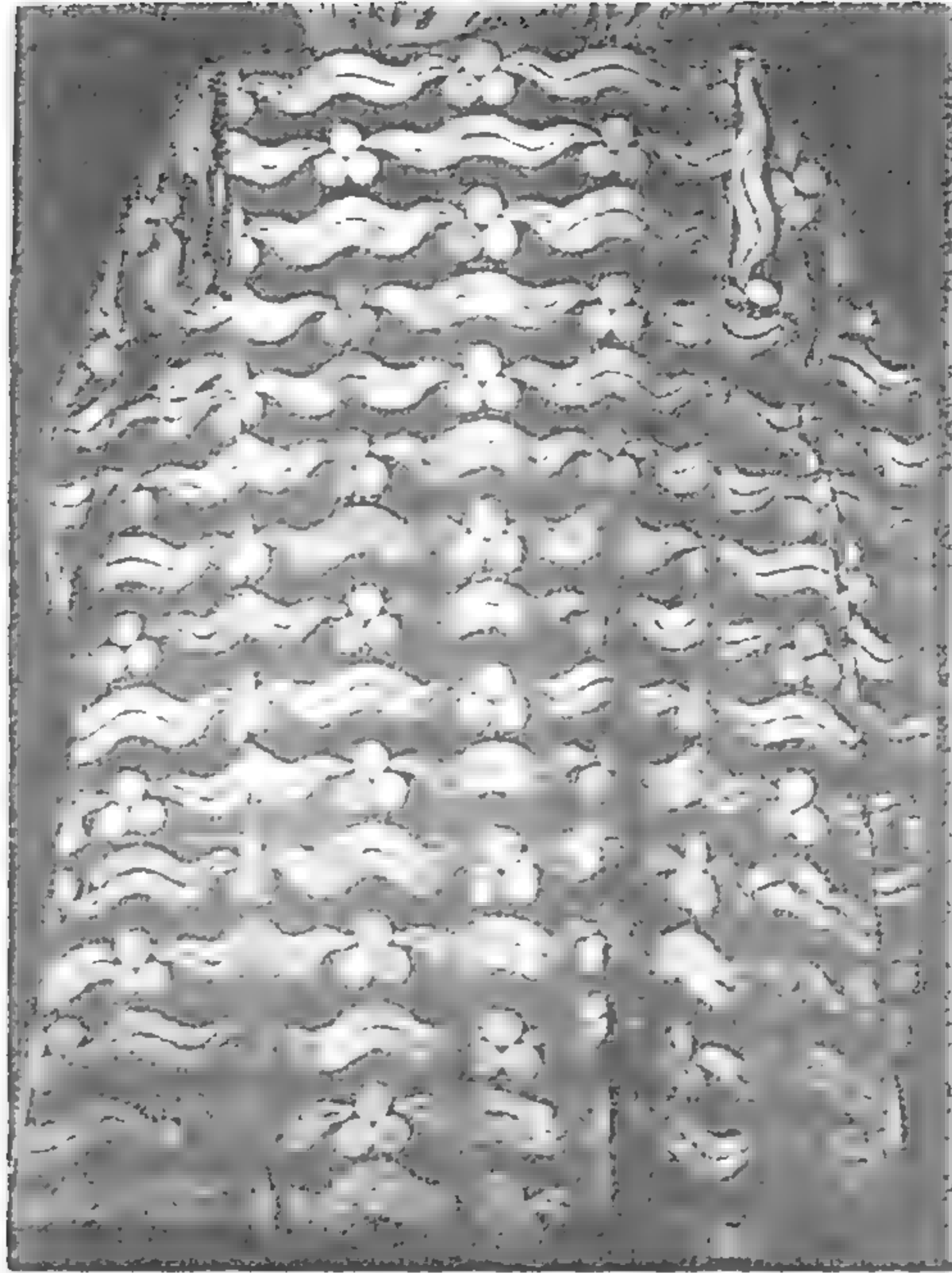
لوحة رقم ١٧٥ قفطان من القطيفة المطرزه
يخص السلطان محمد الثالث



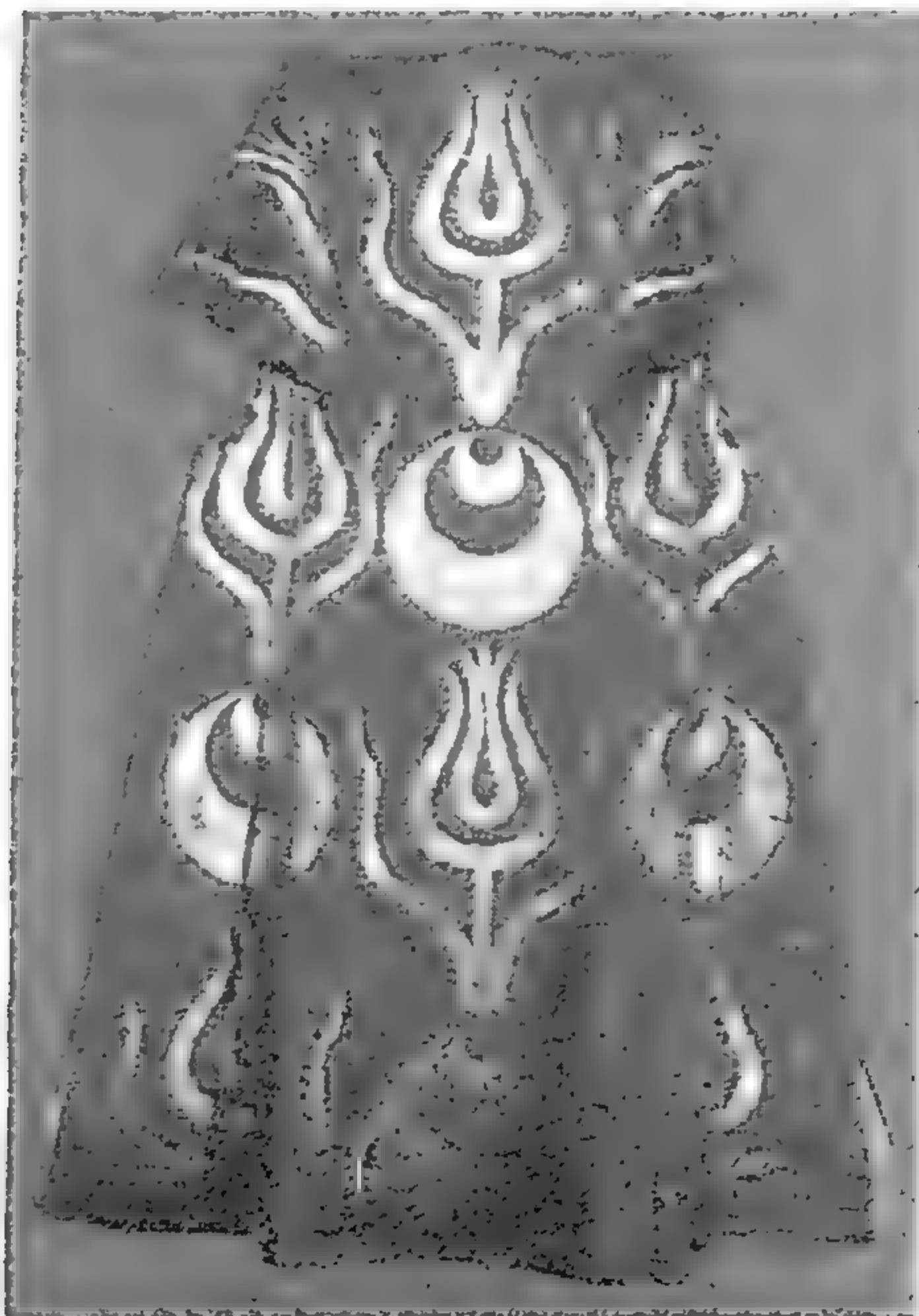
لوحة رقم ١٧٦ قفطان طفل من الحرير
(القرن ١١هـ / ١٧م)



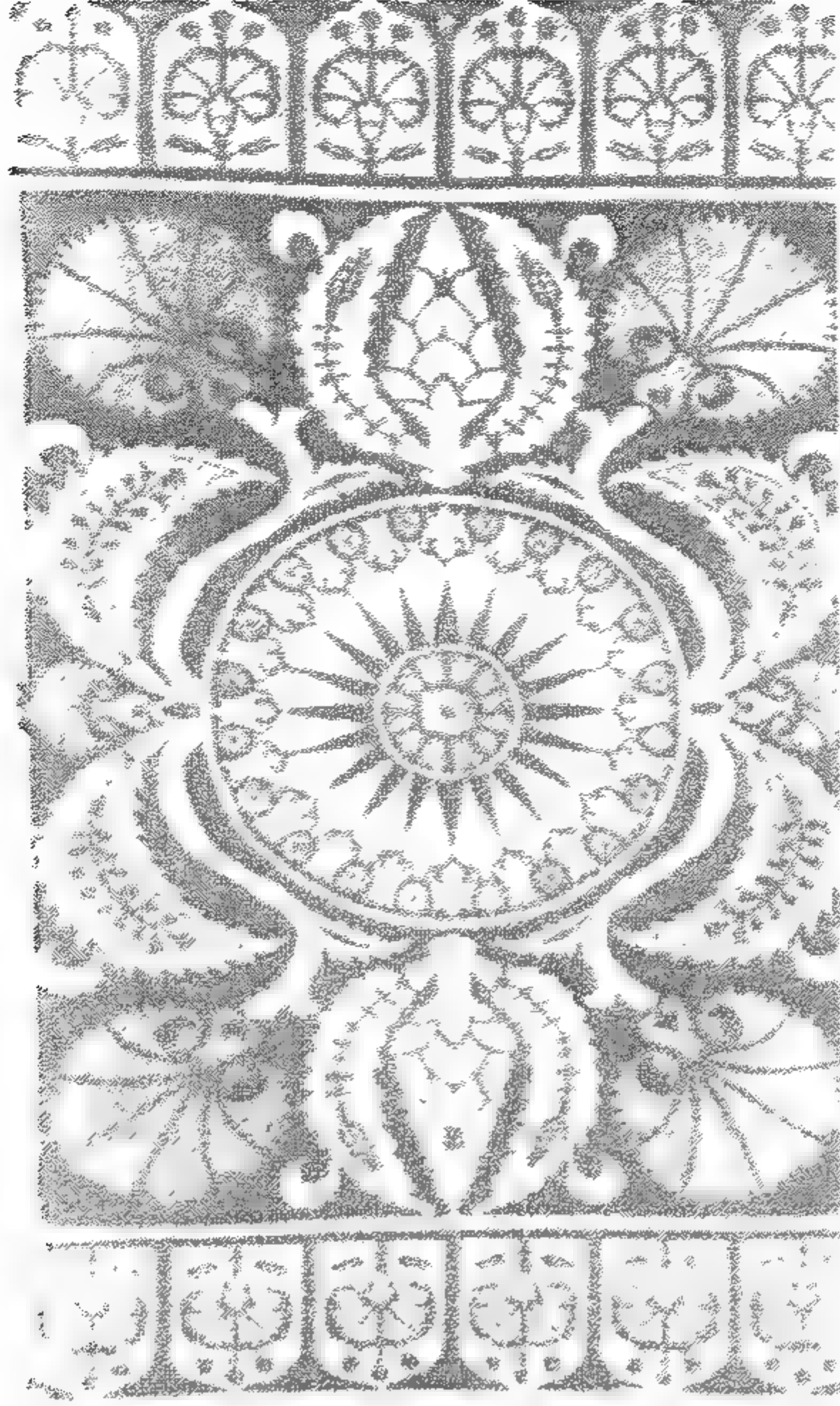
لوحة رقم ١٧٧ قفطان طفل من الحرير
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٧٨ قفطان من الحرير
يخص السلطان مراد الرابع



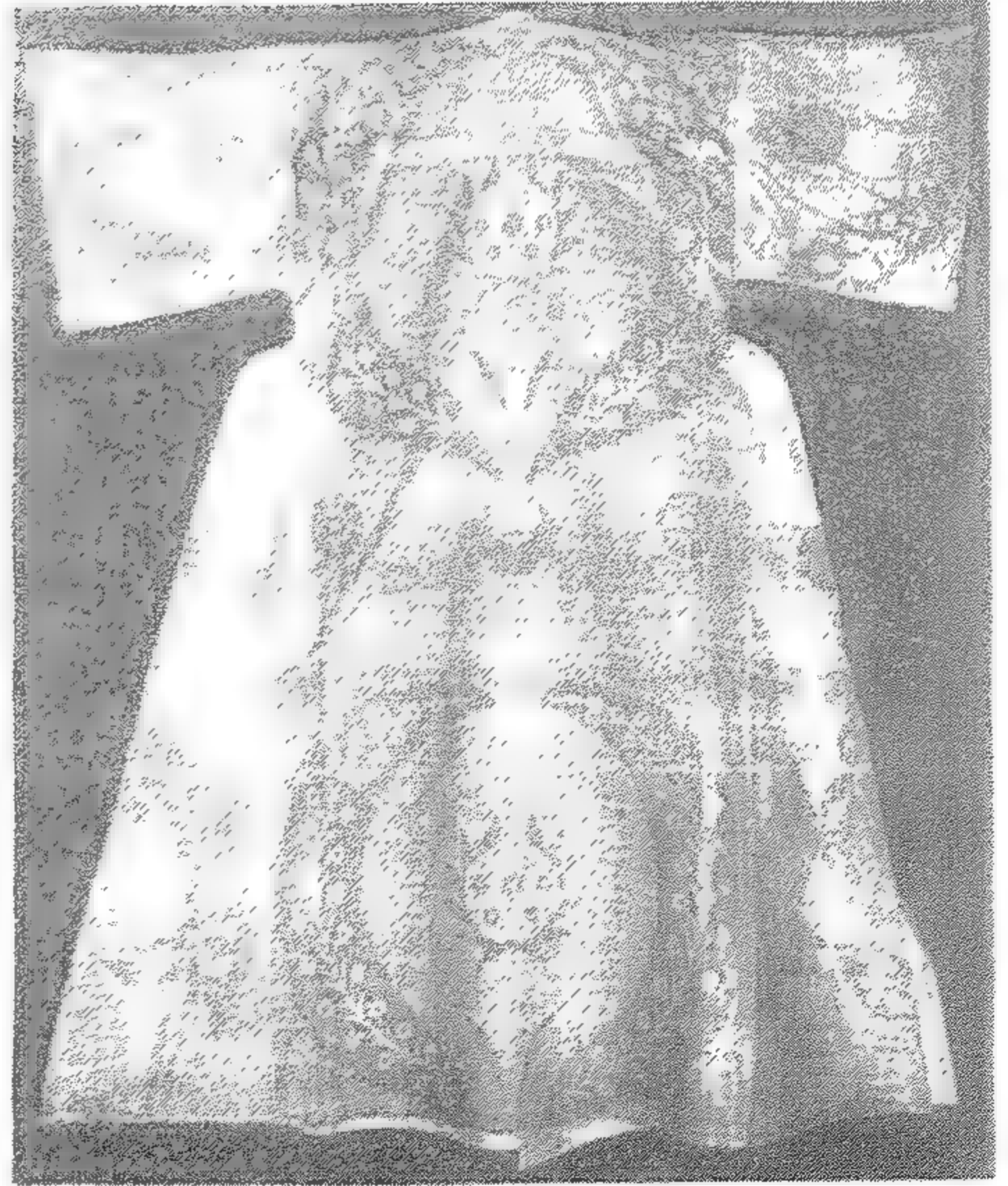
لوحة رقم ١٧٩ قفطان من الستار
يخص السلطان سليمان الثالث



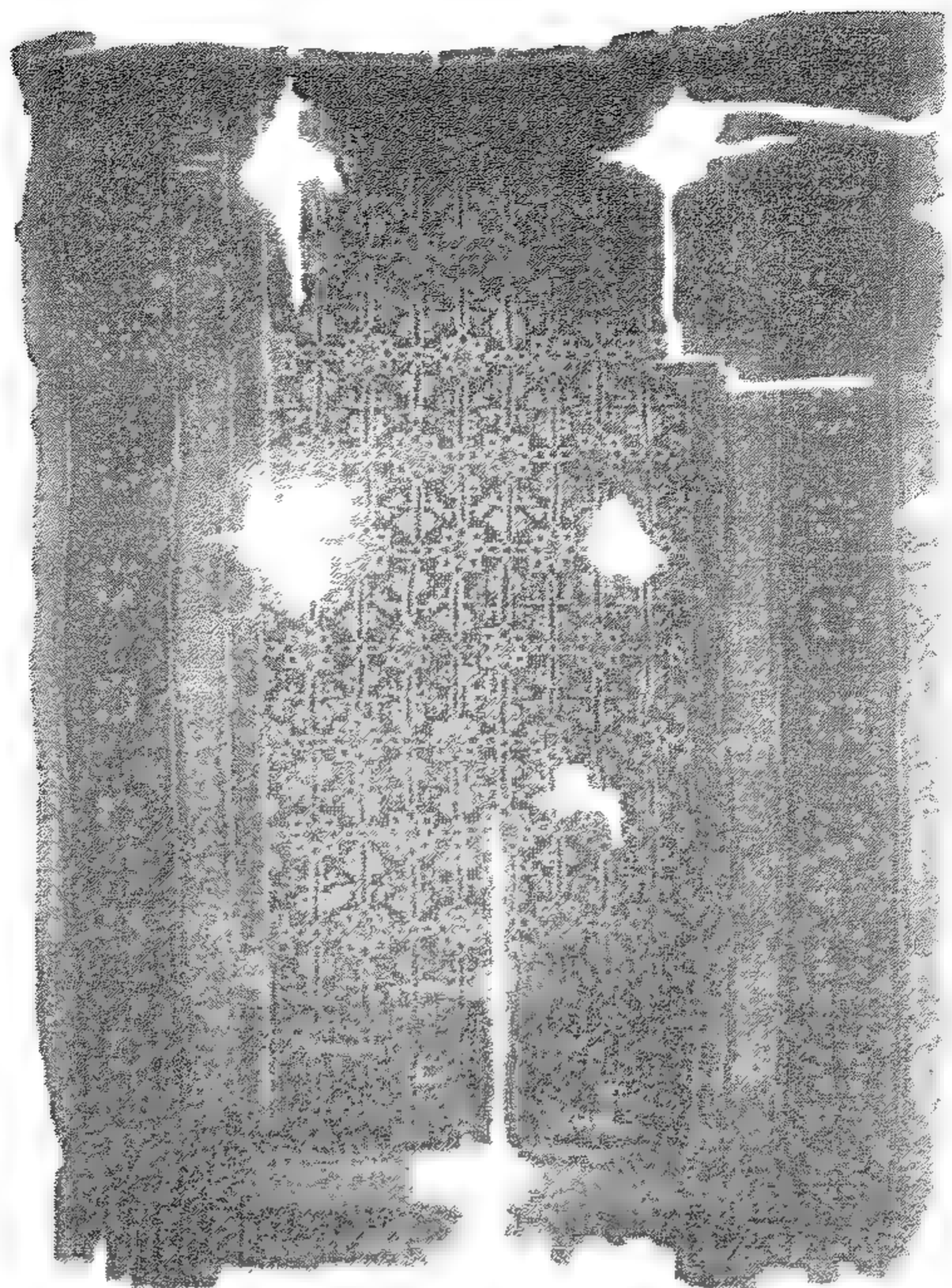
لوحة رقم ١٨٠ جزء من نسيج قطيفه
(القرن ١١هـ / ١٧م)



لوحة رقم ١٨٢ قفطان من الحرير المطر
يخص السلطان عثمان الثالث



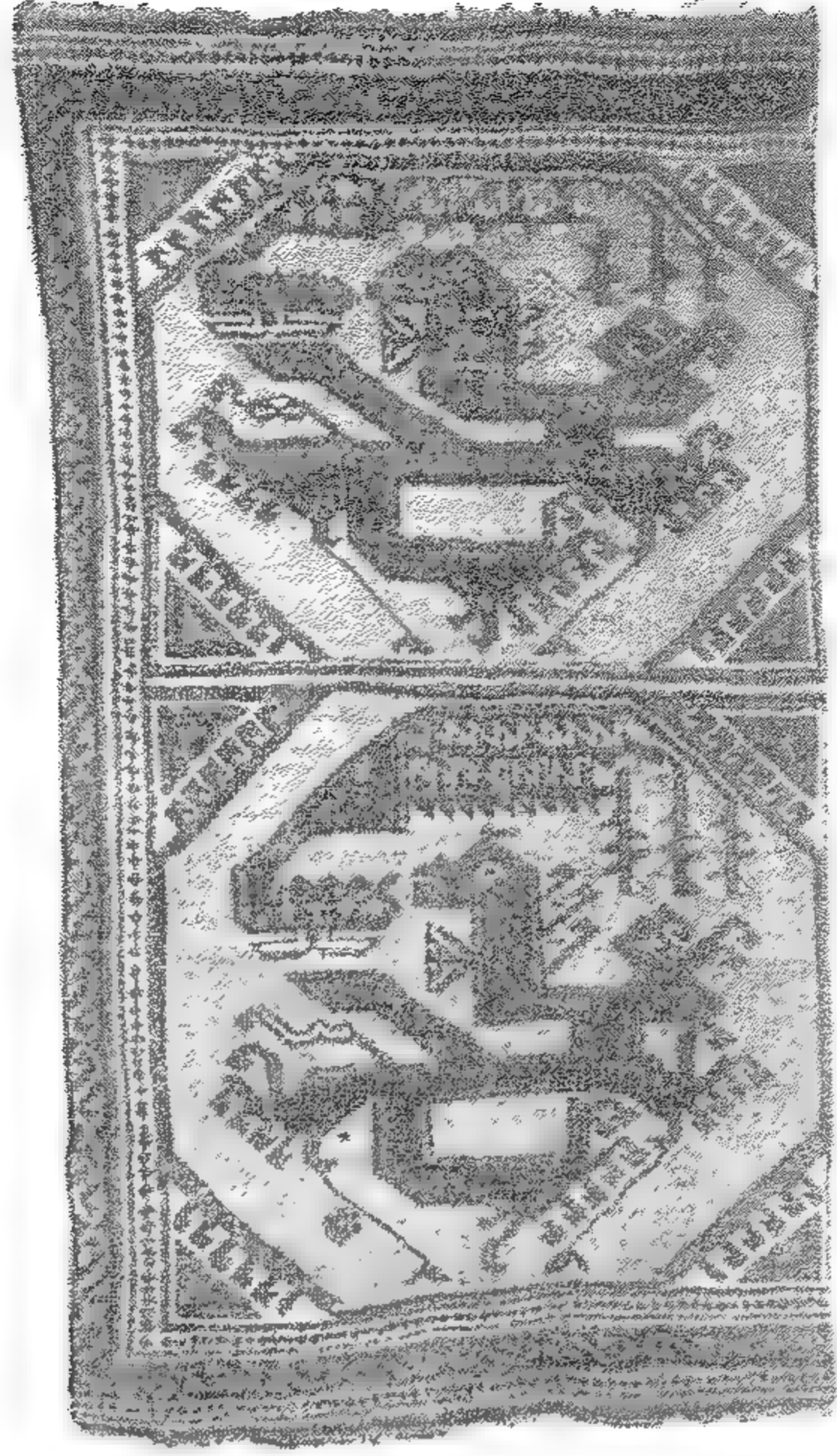
لوحة رقم ١٨١ قفطان من الحرير
يخص السلطان أحمد الثالث



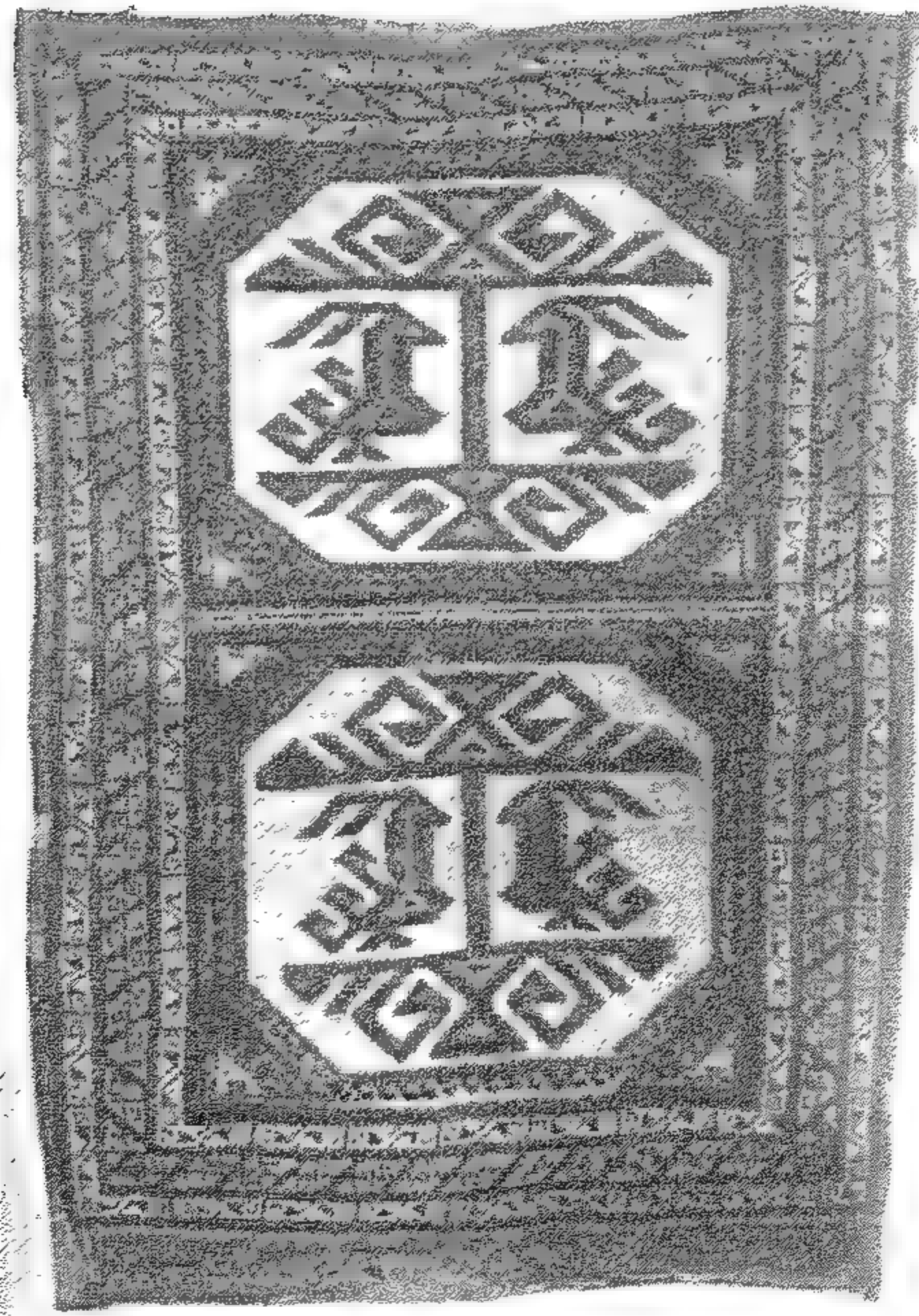
لوحة رقم ١٨٣ سجادة من مسجد
علاء الدين. قونية



لوحة رقم ١٨٤ سجادة من مسجد
علاء الدين. قونية



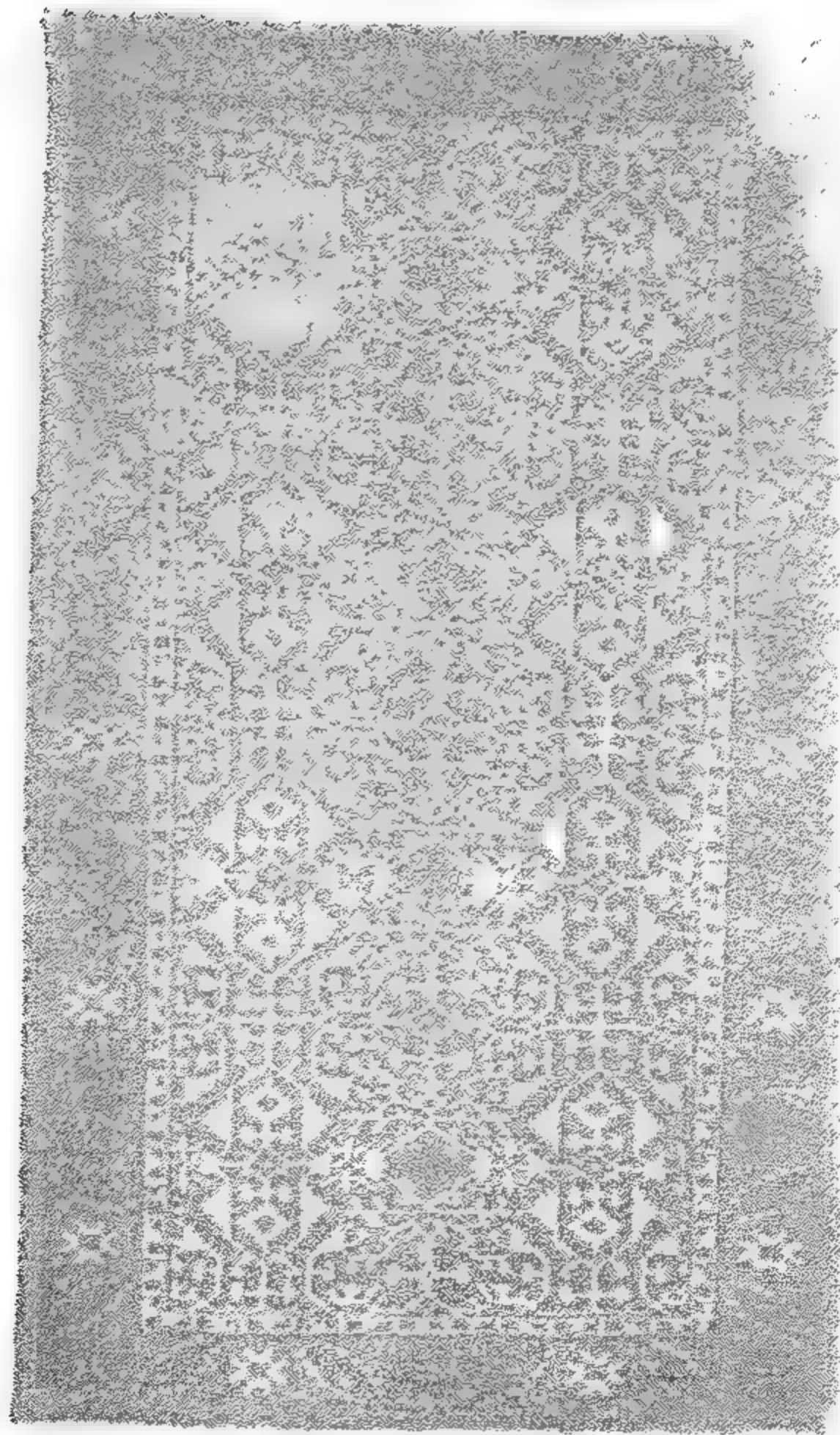
لوحة رقم ١٨٥ سجادة من شرق الأناضول
(القرن ٩هـ / ١٥م)



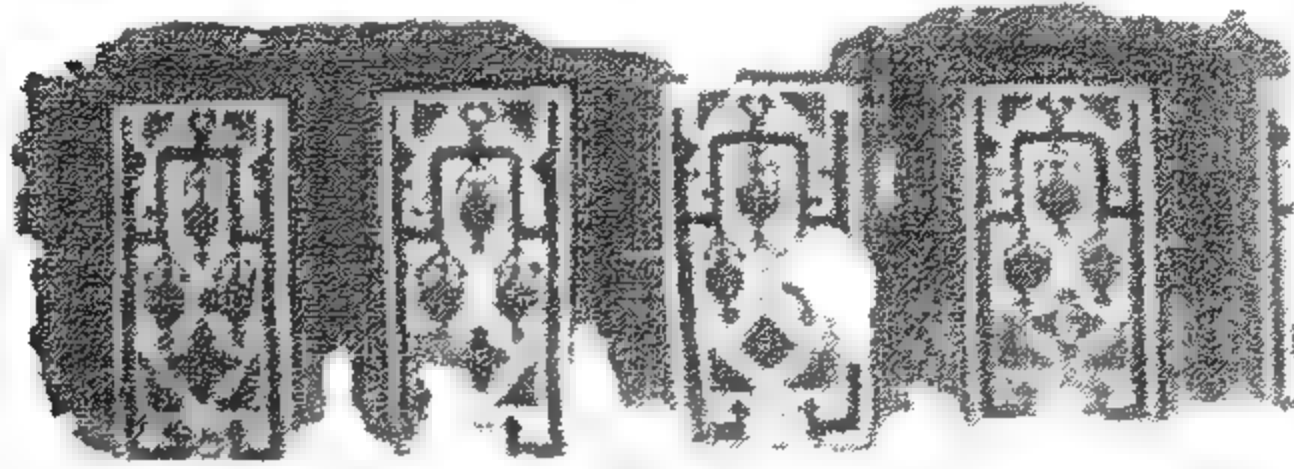
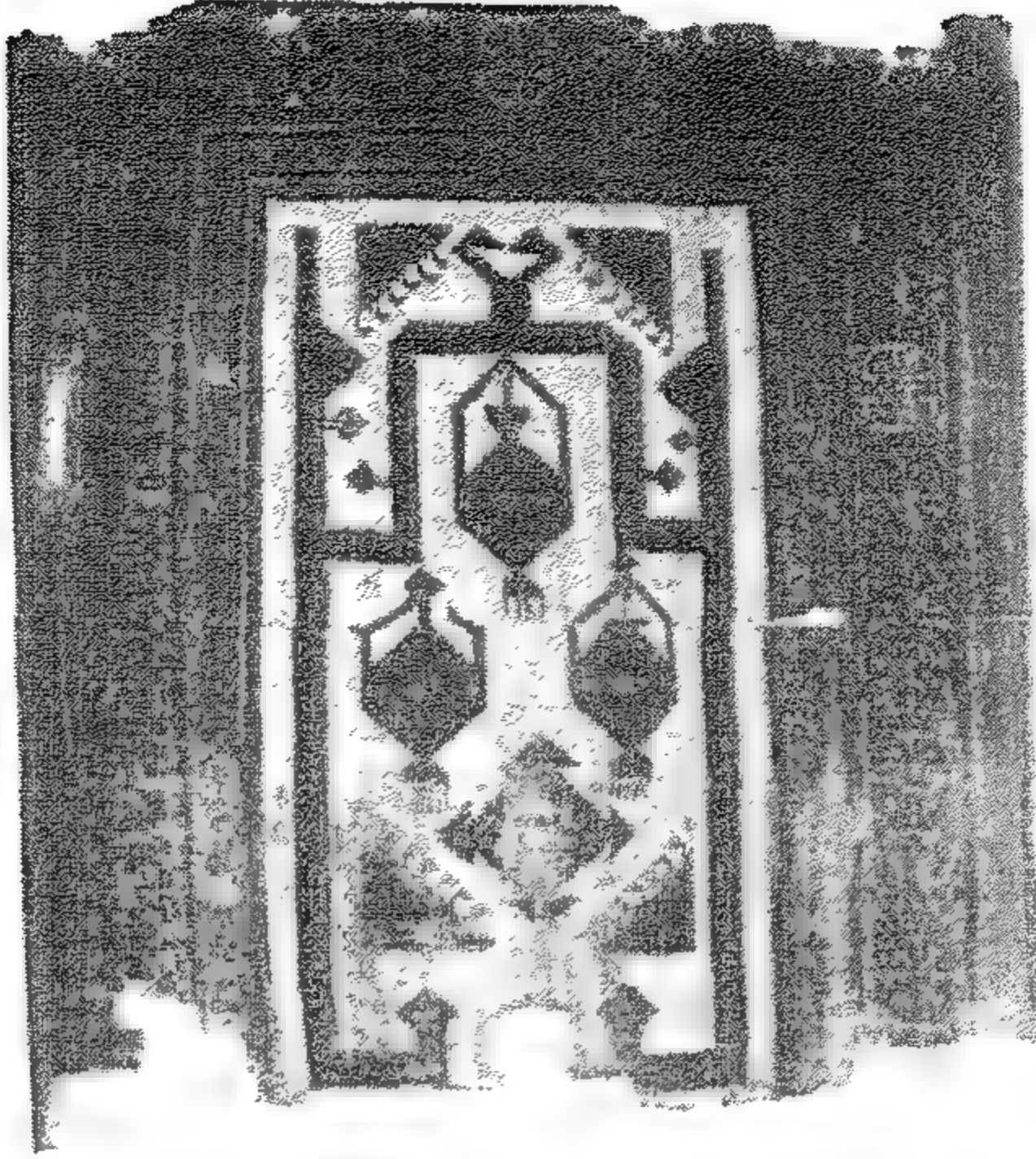
لوحة رقم ١٨٦ سجادة من شرق الأناضول
(القرن ٩هـ / ١٥م)



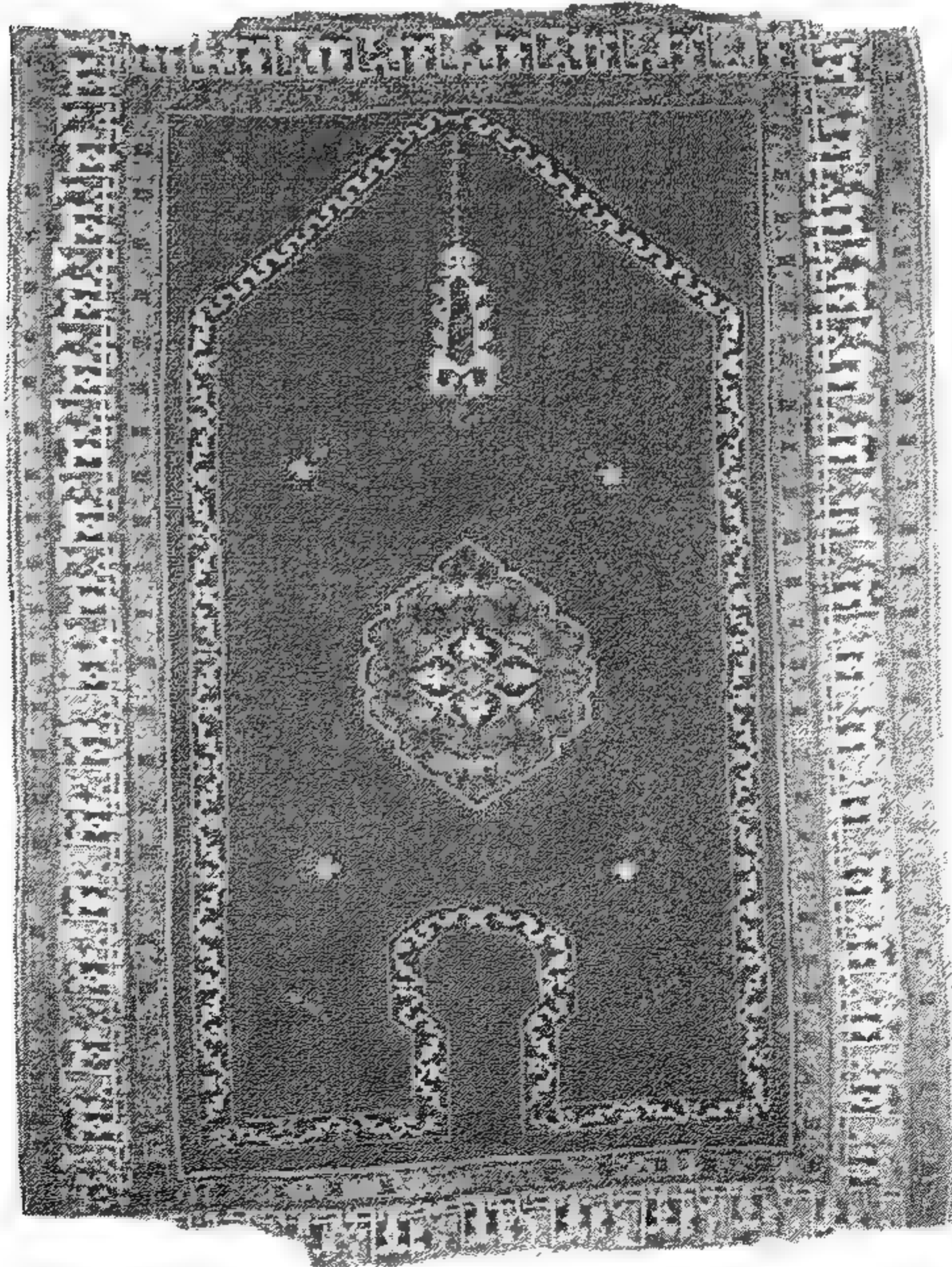
سجادة من نوع لوتو



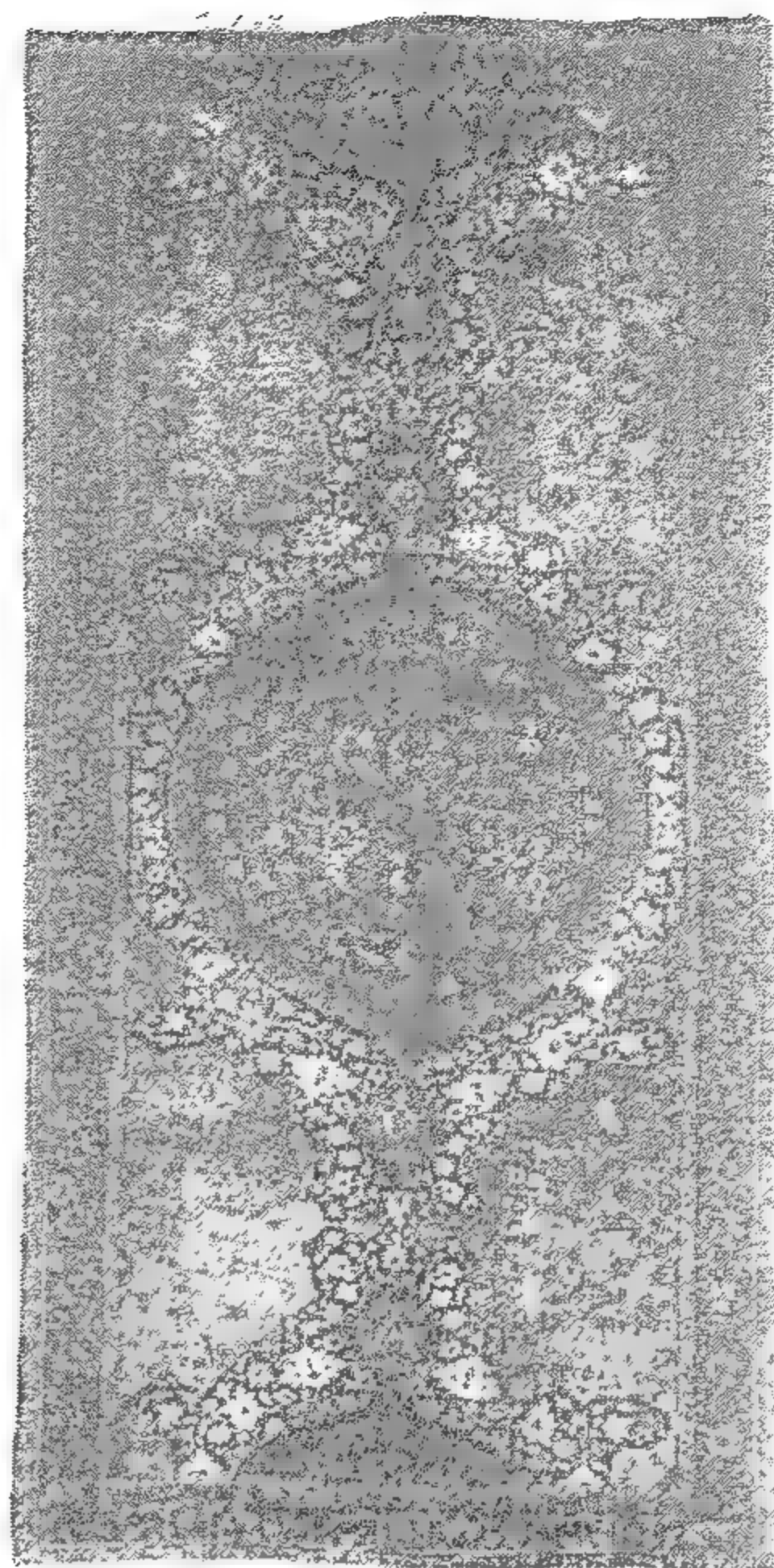
لوحة رقم ١٨٨ سجادة من نوع لوتو
(القرن ٩هـ / ١٥م)



لوحة رقم ١٨٩ سجادة صلاة
(صف) (القرن ٩هـ / ١٥م)



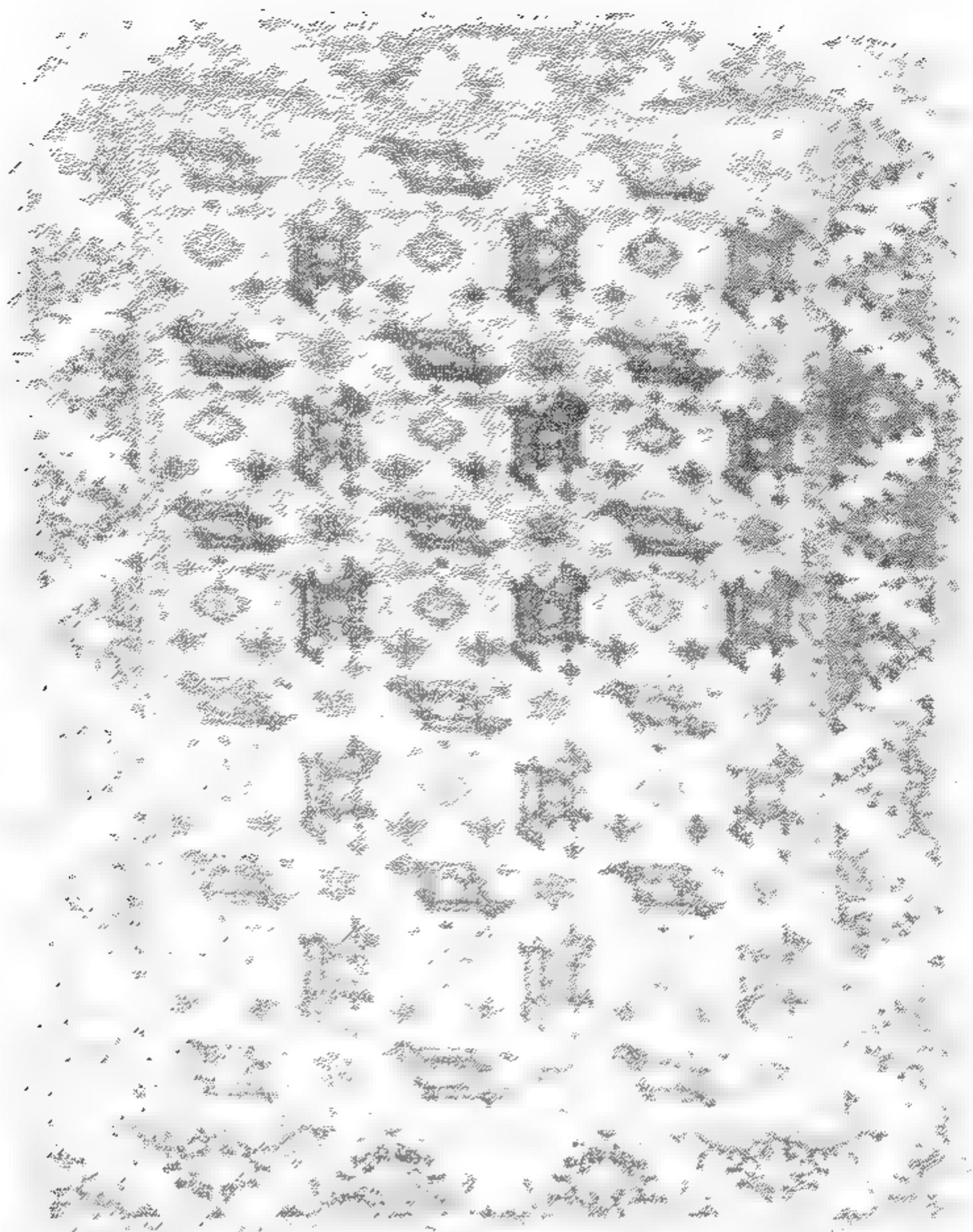
لوحة رقم ١٩٠ سجادة صلاة
من نوع بلليني (القرن ٩هـ / ١٥م)



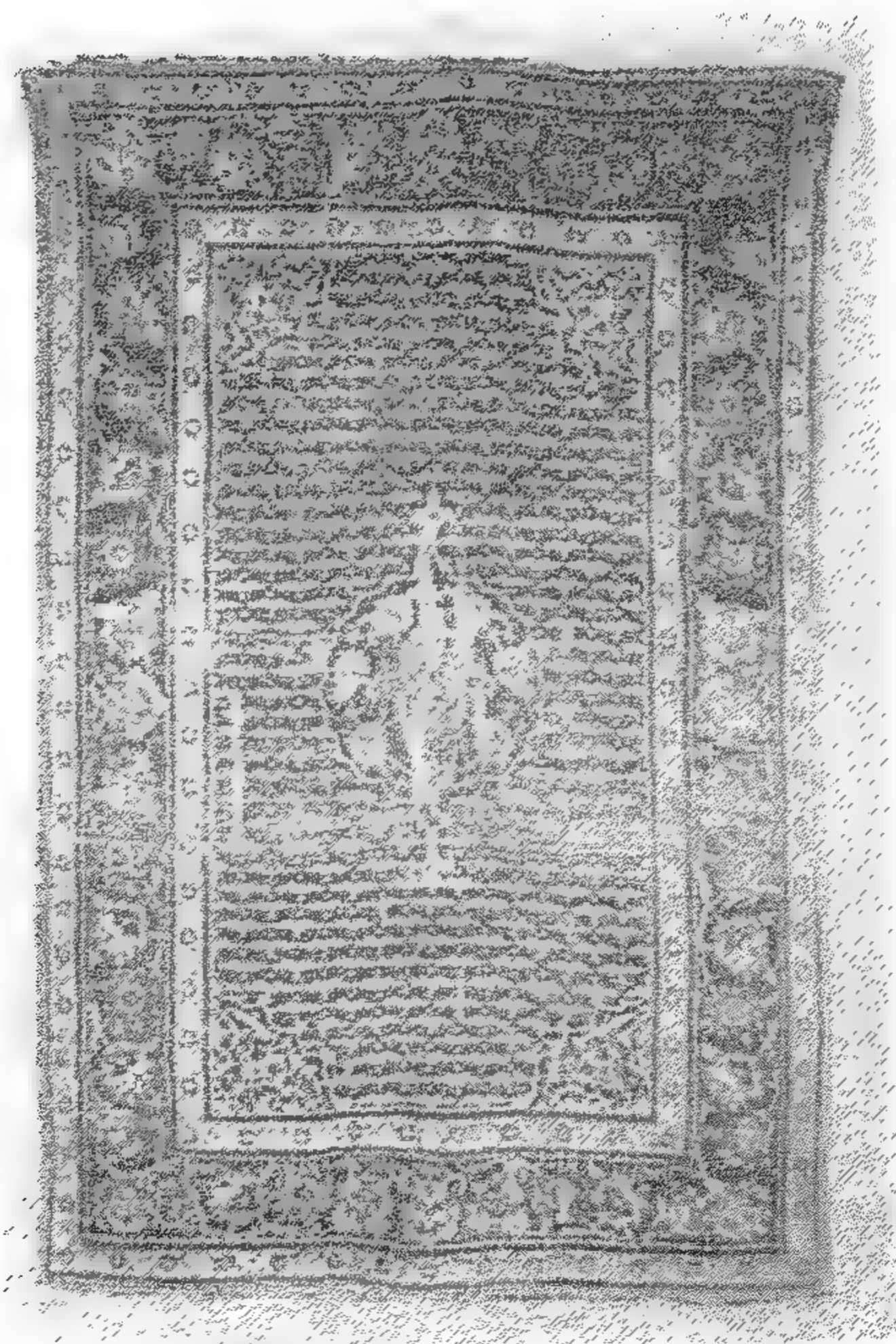
لوحة رقم ١٩١ سجادة عشاق
من نوع ذات السرة



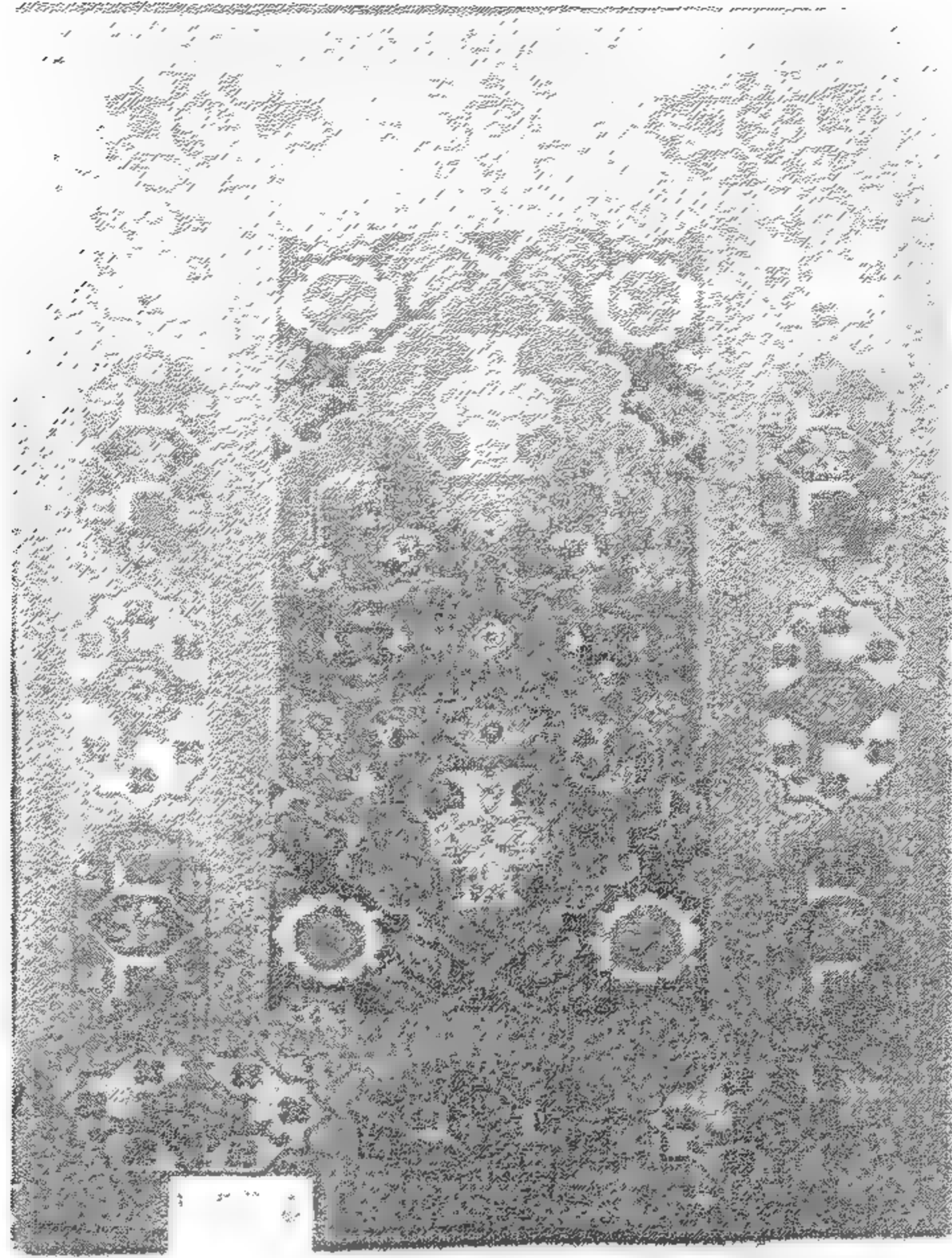
لوحة رقم ١٩٢ سجادة عشاق
من نوع ذات السرر النجميه



لوحة رقم ١٩٣ سجادة عشاق
من نوع ذات الطيور



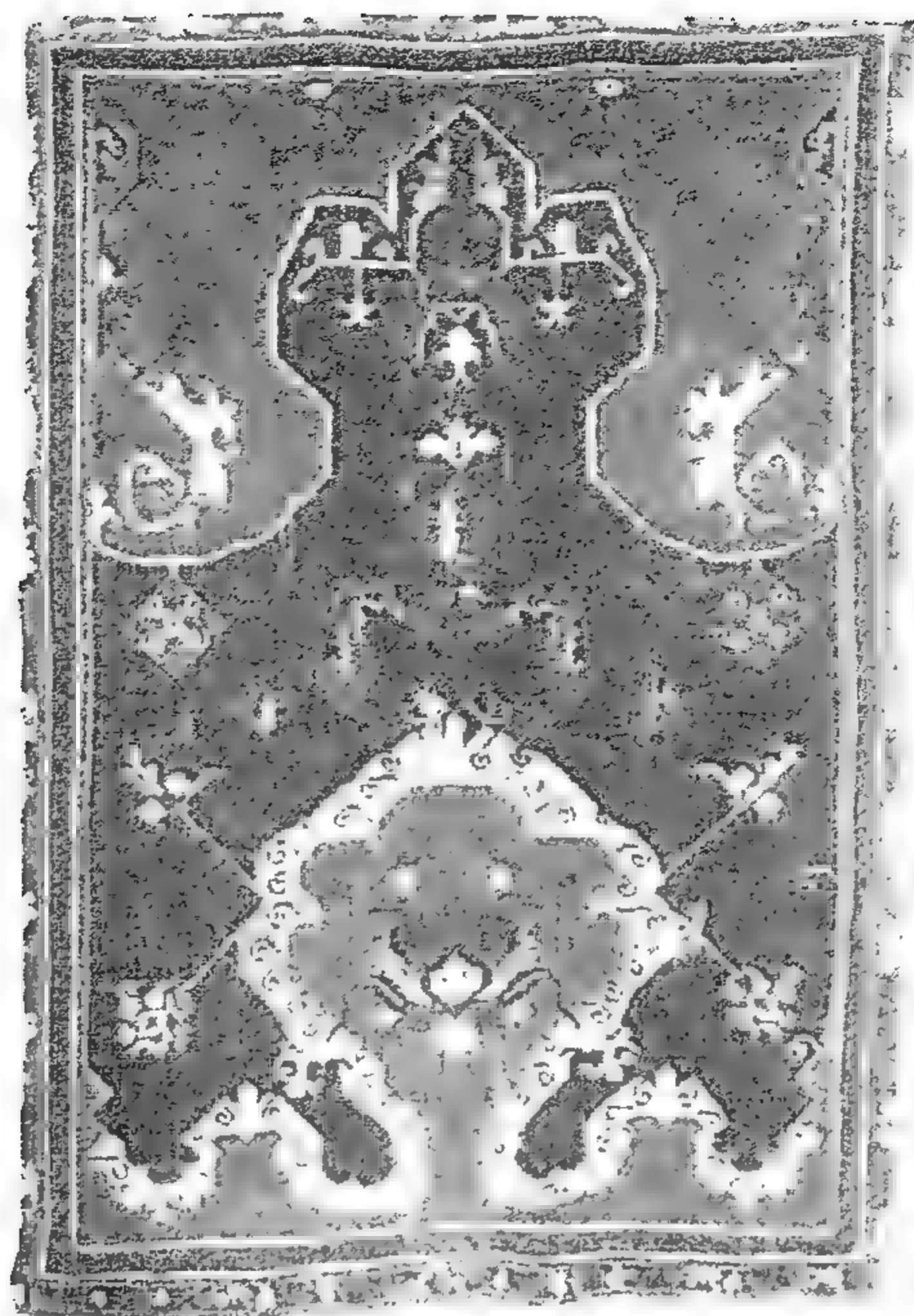
لوحة رقم ١٩٤ سجادة عشاق
من نوع تشنتماني والسرہ



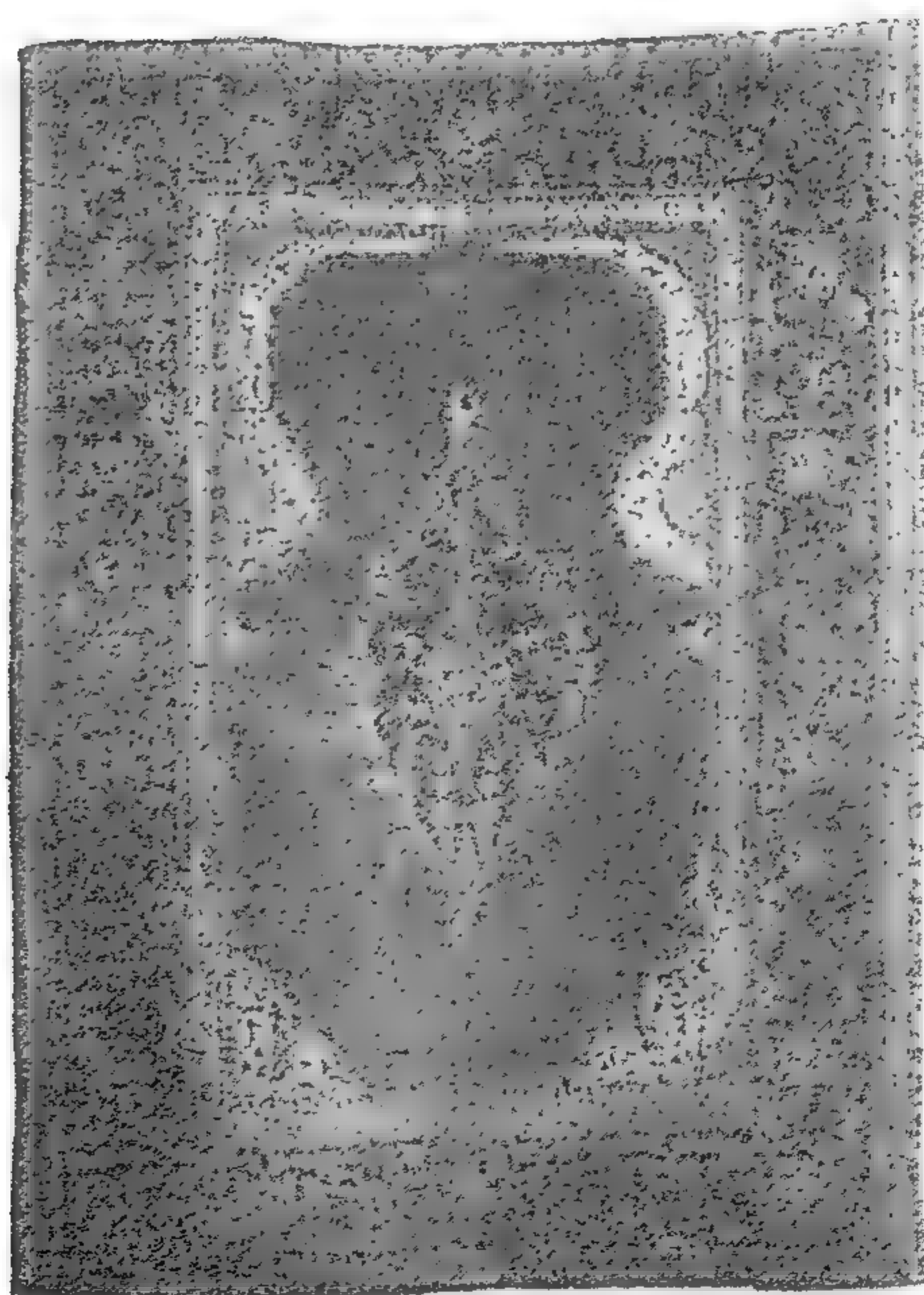
لوحة رقم ١٩٥ سجادة عشاق
من نوع ترانسلفانيا



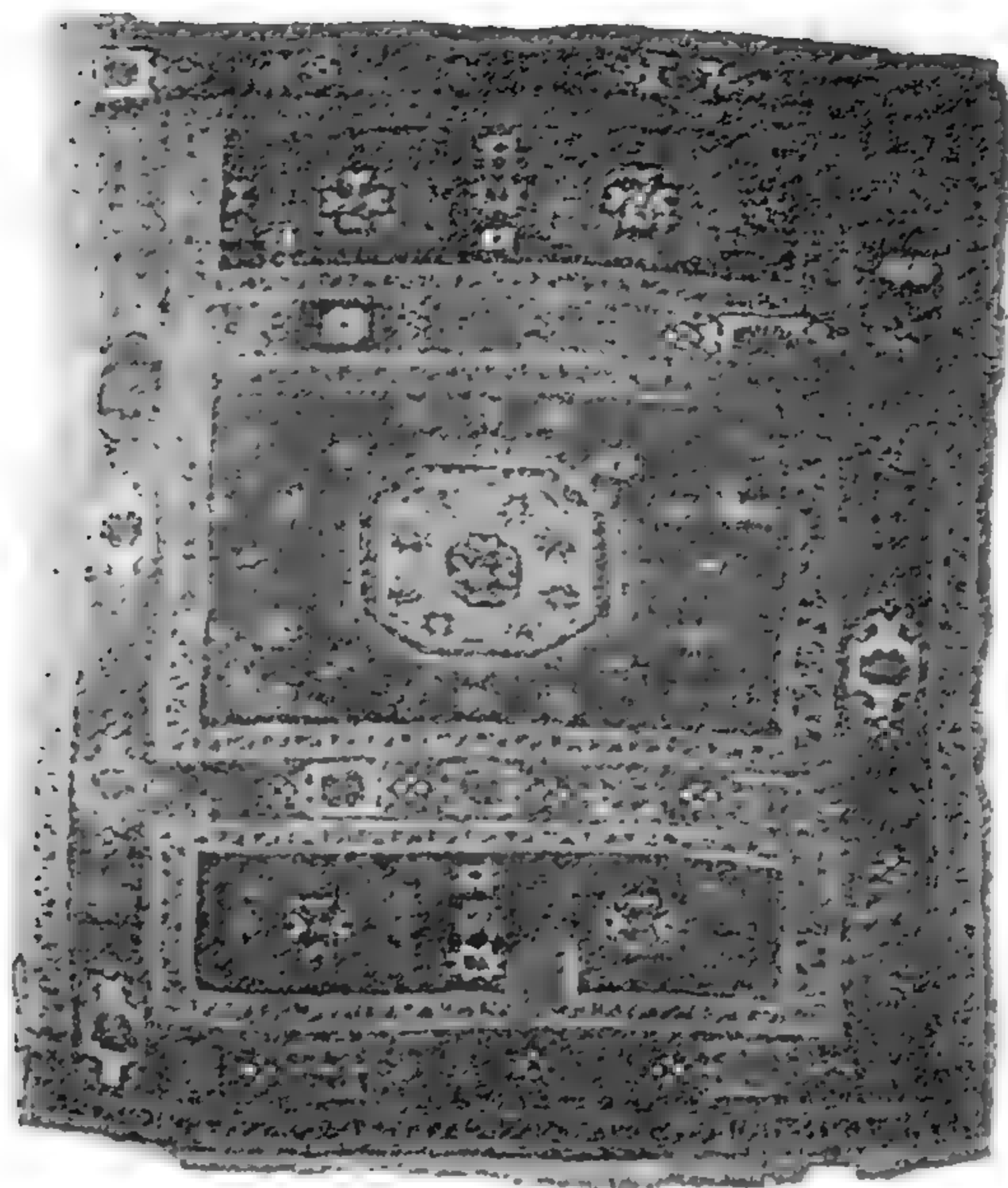
لوحة رقم ١٩٦ سجادة عشاق
من نوع ترانسلفانيا



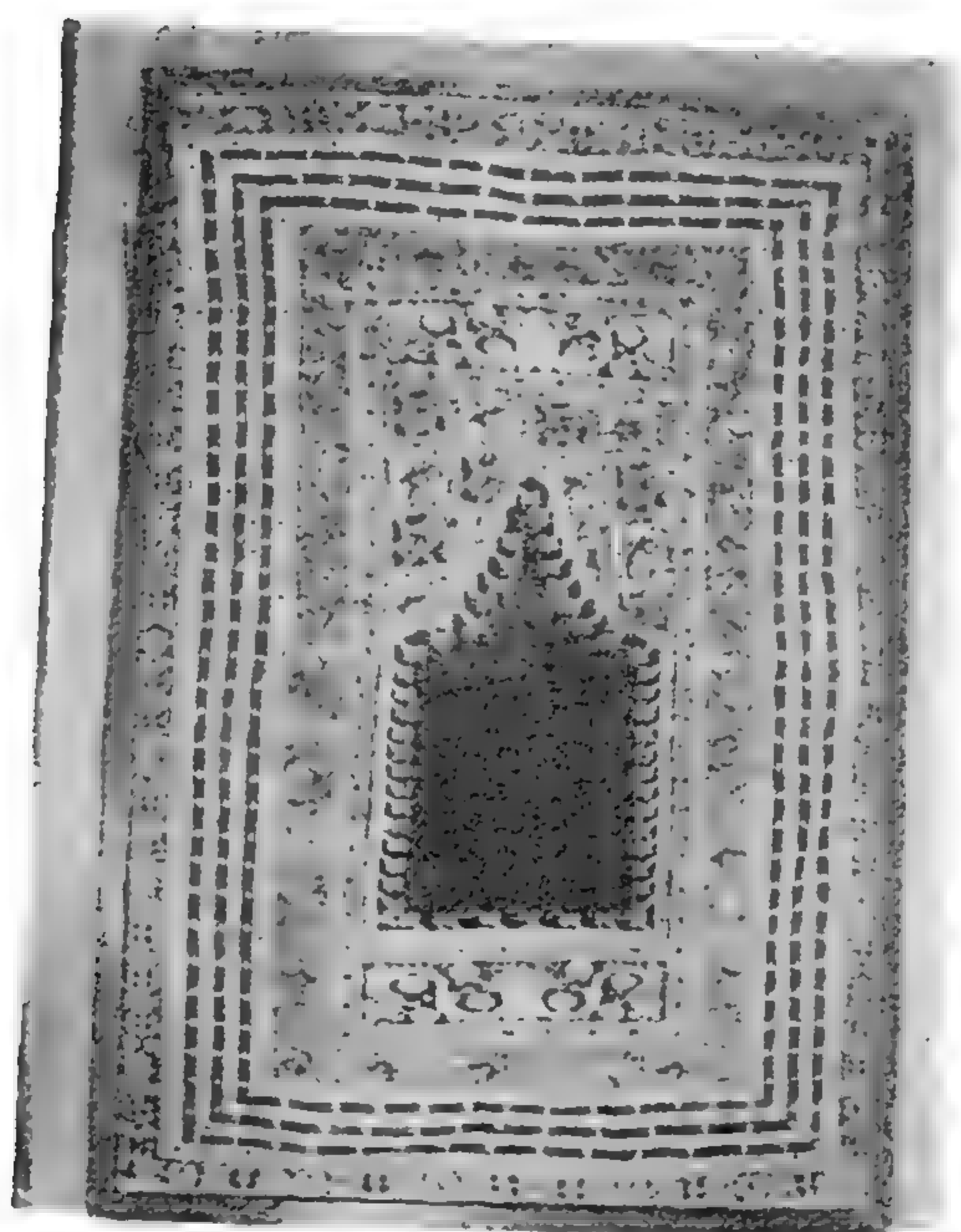
لوحة رقم ١٩٧ سجادة عشاق للصلاة



لوحة رقم ١٩٨ سجادة من نوع سجاجيد السراى



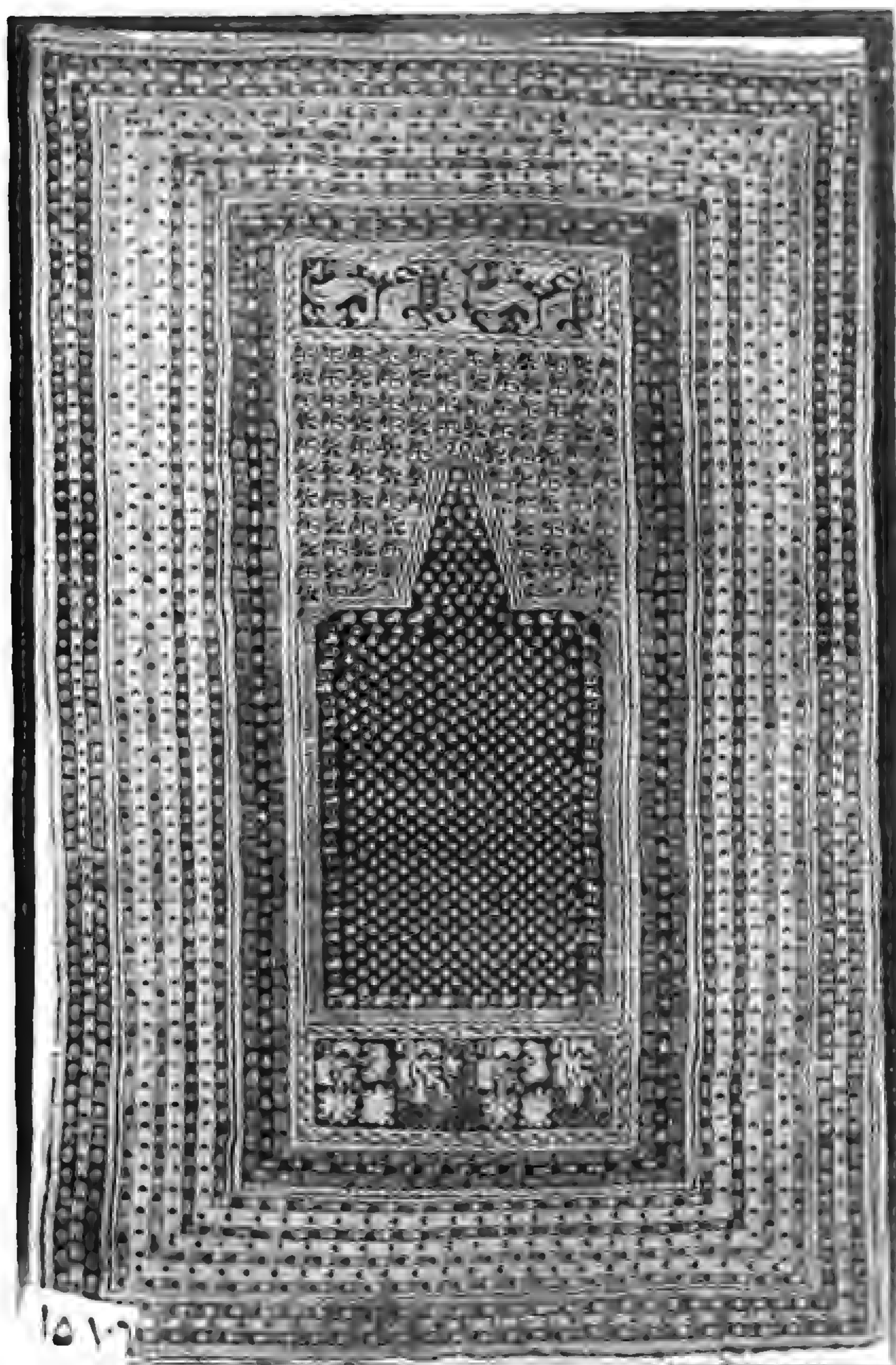
لوحة رقم ١٩٩ سجادة من برجامة



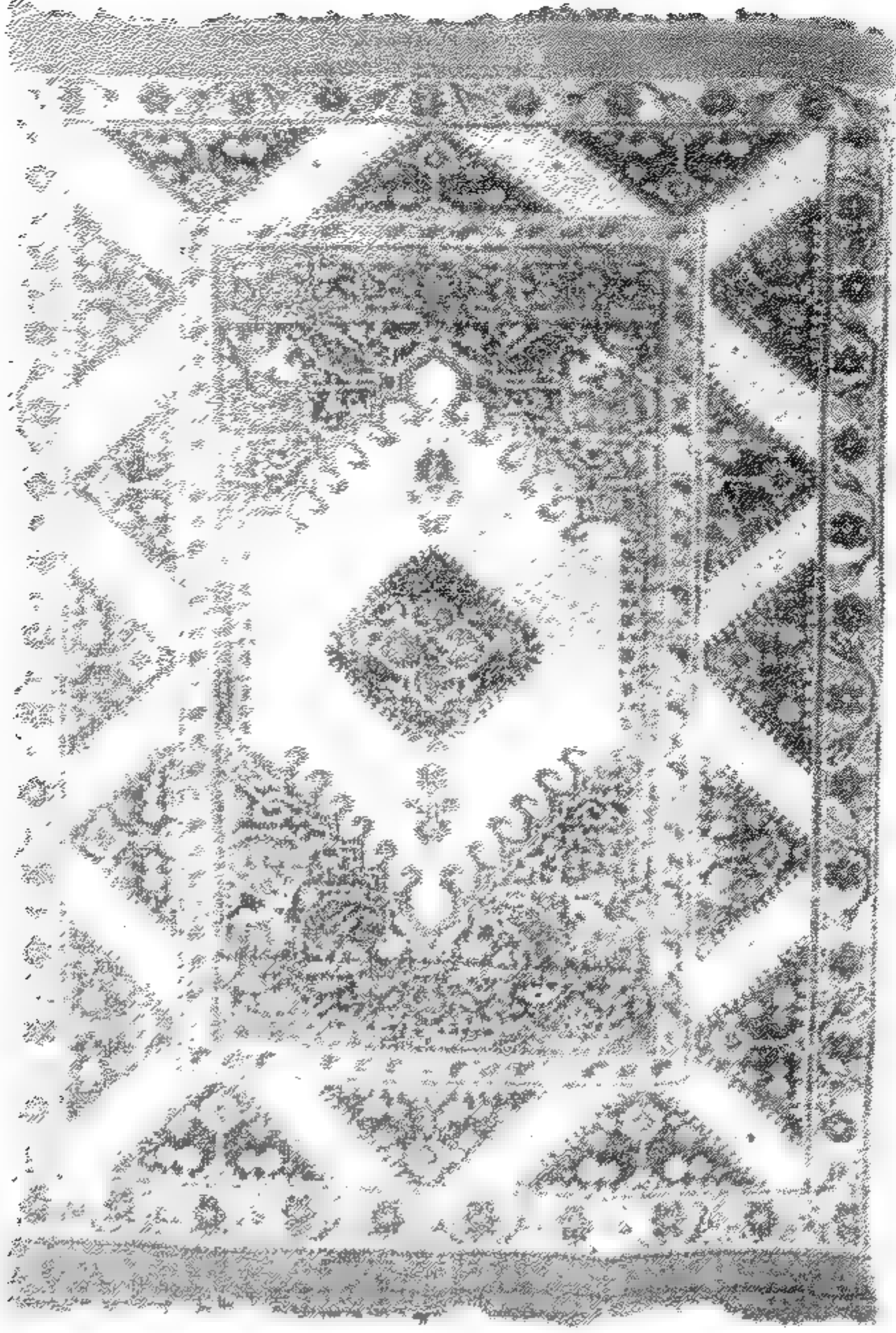
لوحة رقم ٢٠٠ سجادة صلاة
من نوع جورديز شبكلى



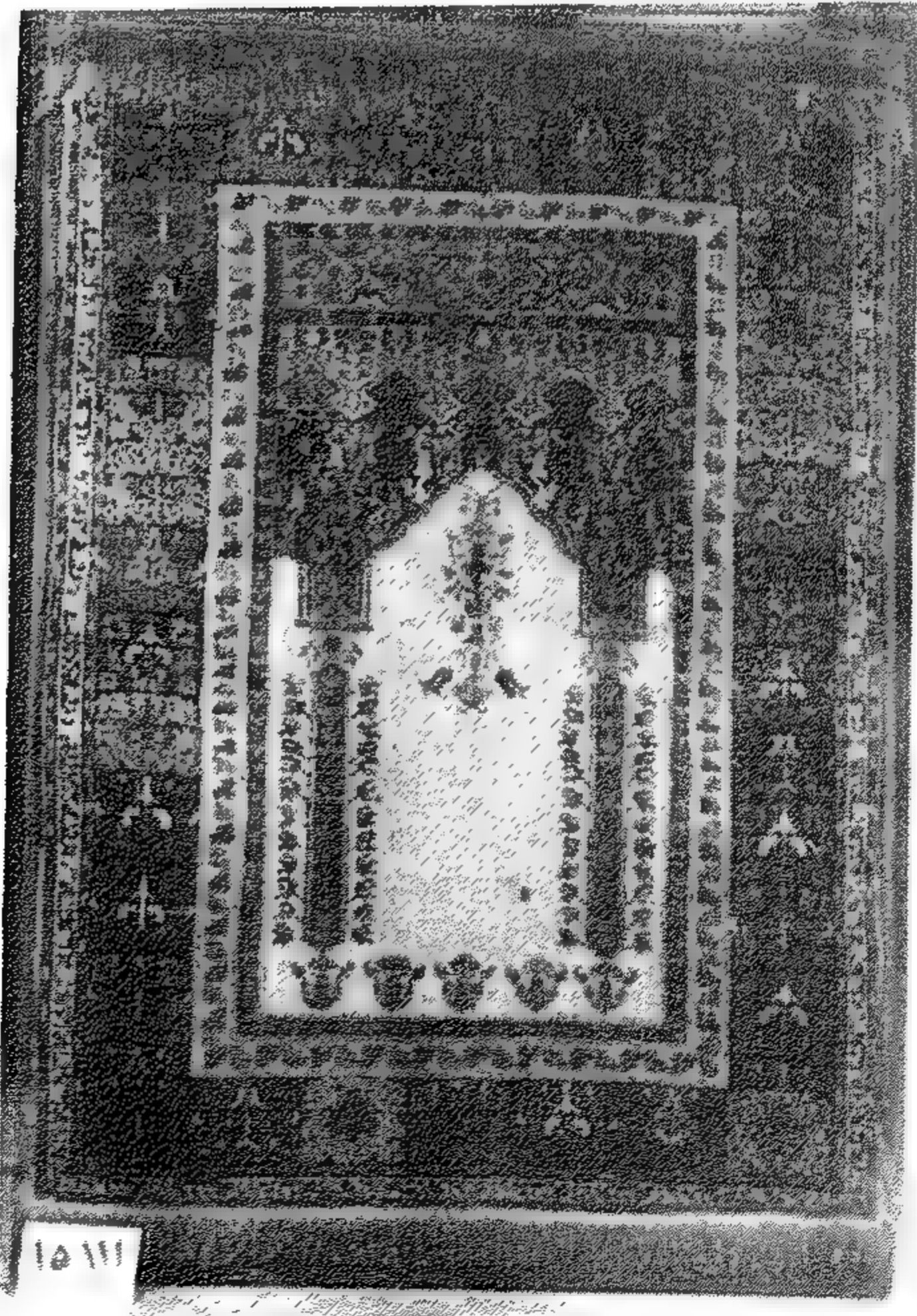
لوحة رقم ٢٠١ سجادة صلاة. من نوع جورديز شبكلی



لوحة رقم ٢٠٢ سجادة صلاة. من نوع شبكلى سنيكلرى



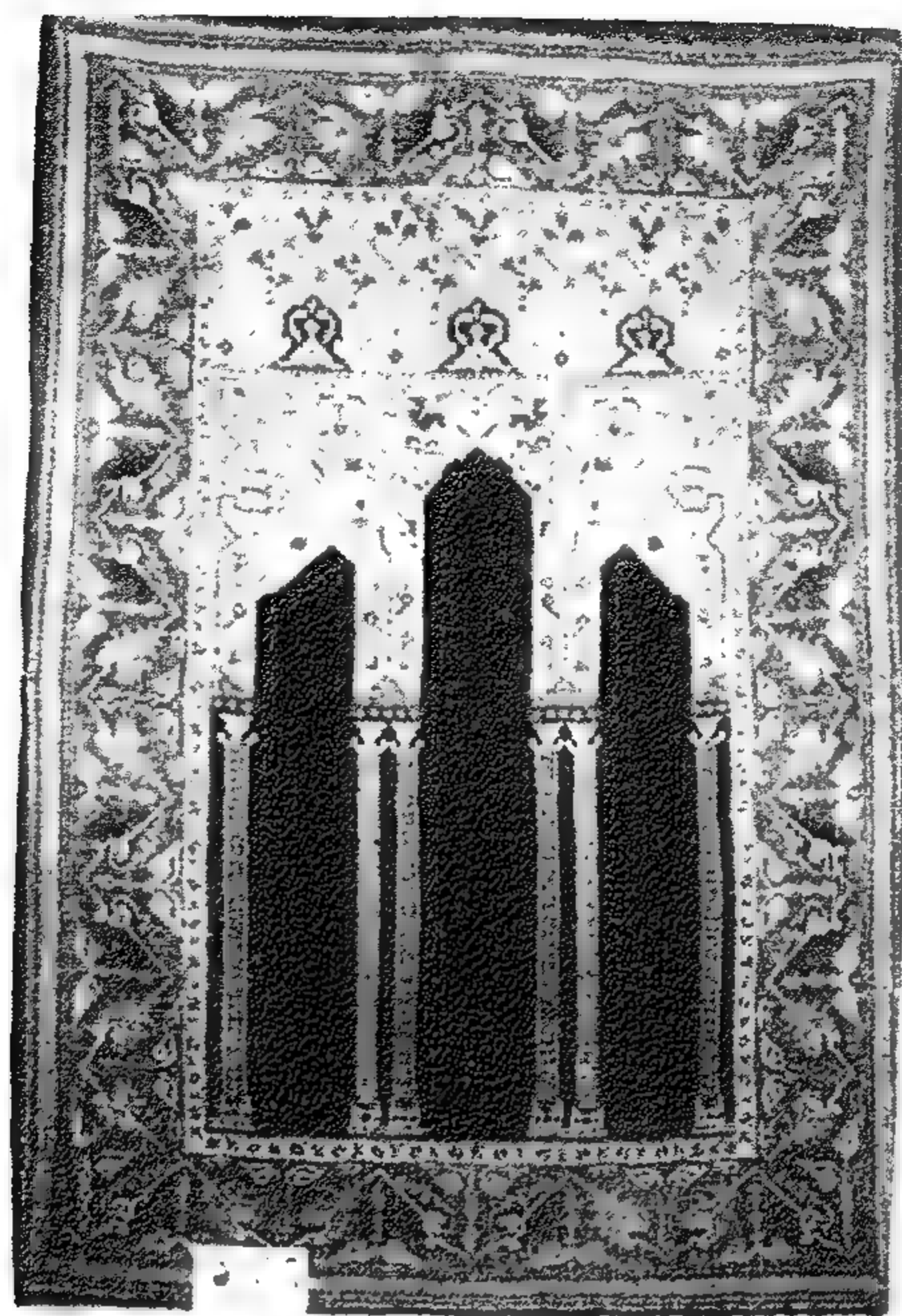
لوحة رقم ٢٠٣ سجادة
من نوع قيزجورديز



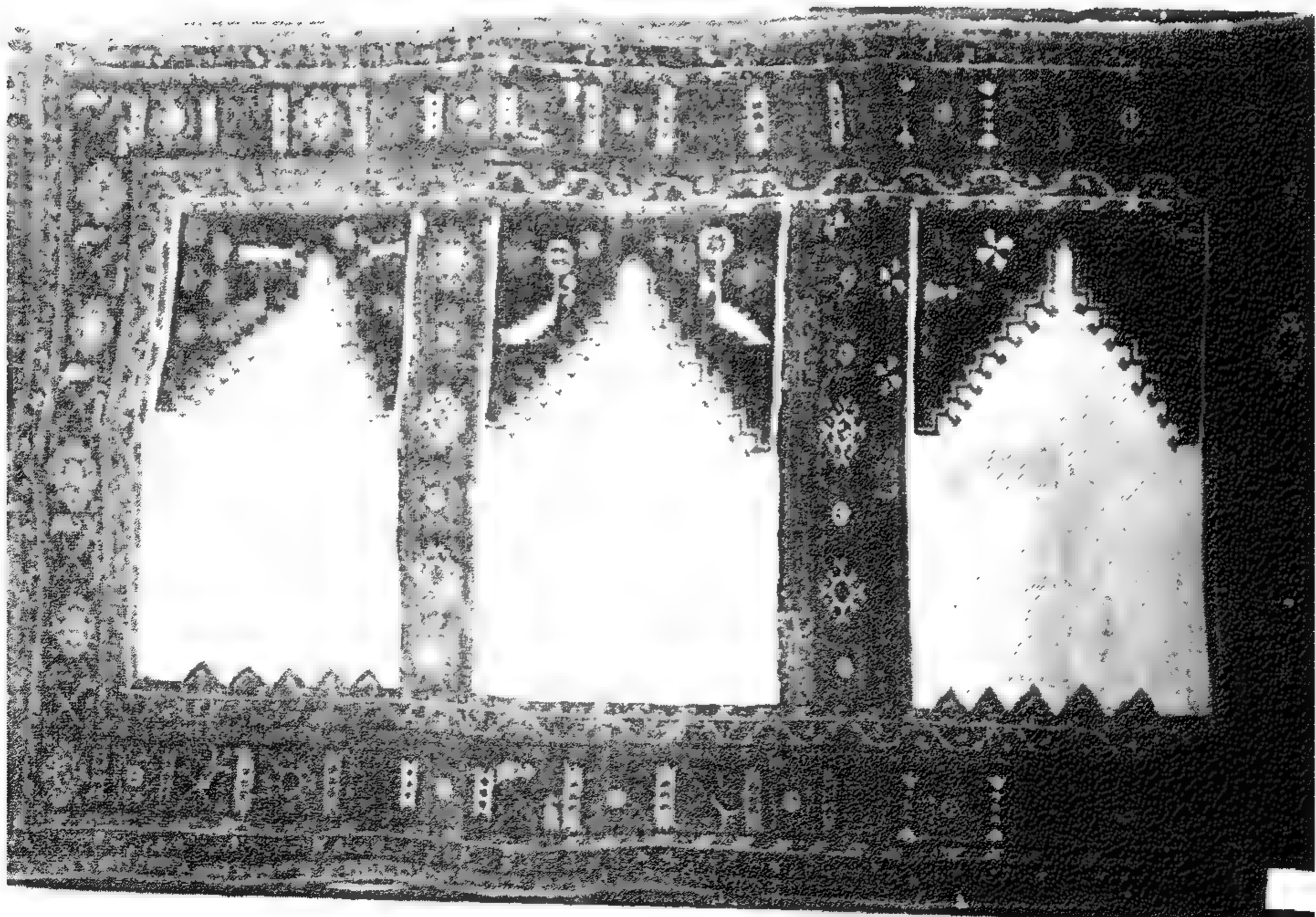
لوحة رقم ٢٠٤ سجادة صلاة. قوللا



لوة رقم ٢٠٥ سجادة صلاة. قولا



لوحة رقم ٢٠٦ سجادة صلاة. لاديق



لوحة رقم ٢٠٧ سجادة صلاة (صف) لاديق



لوحة رقم ٢٠٨ سجادة صلاة من نوع مذارلك. لاديق



لوحة رقم ٢٠٩ سجادة صلاة. موجور



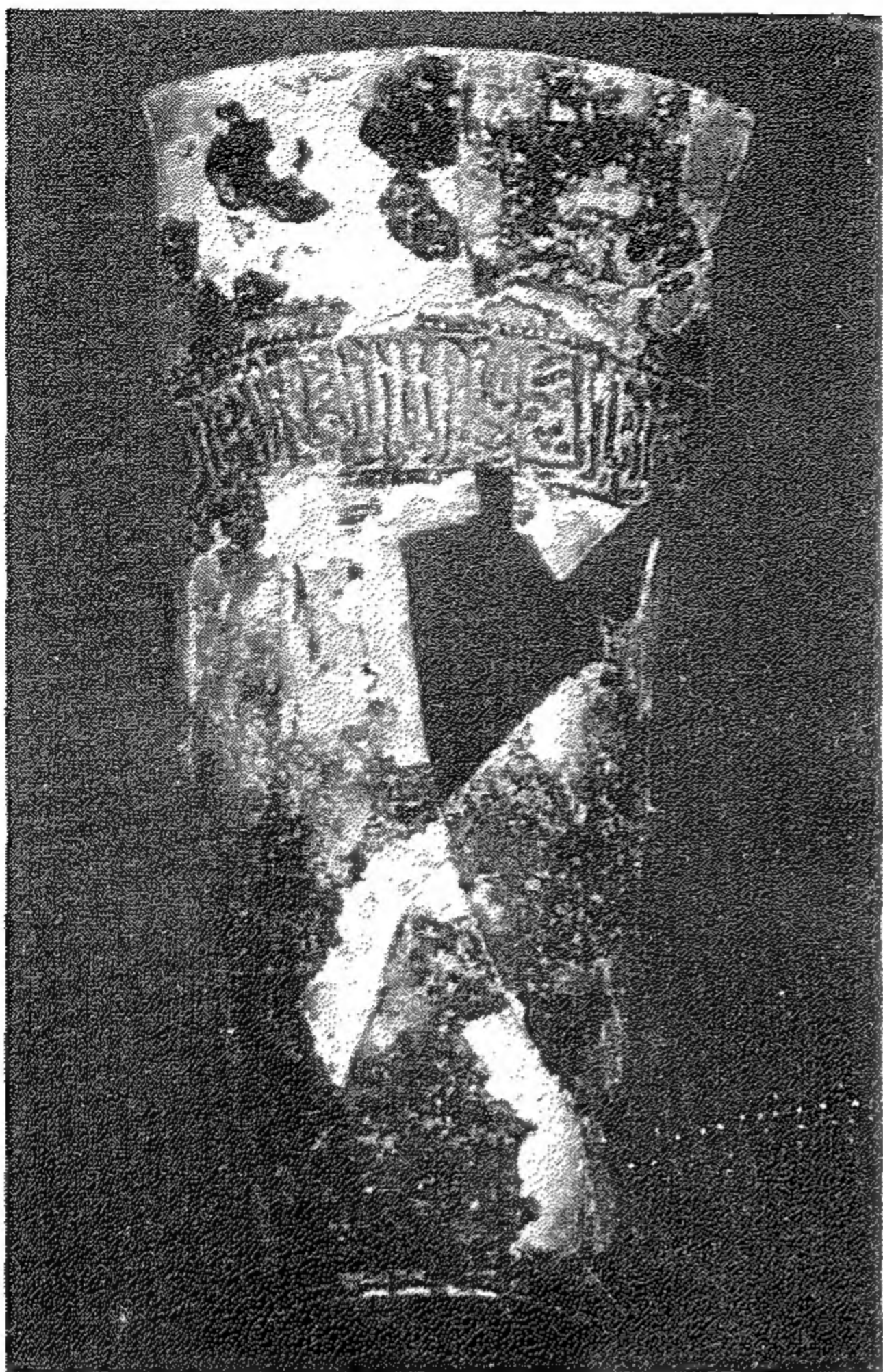
لوحة رقم ٢١٠ سجادة صلاة. ميلاس



لوحة رقم ٢١٢ سجادة
من نوع يورك



لوحة رقم ٢١١ سجادة
من نوع مكري



لوحة رقم ٢١٣ كأس من الزجاج
الأناضول (القرن ٧هـ / ١٣م)



لوحة رقم ٢١٤ قنينه من الزجاج
من نوع عين البلبل



مؤلف الكتاب

الدكتور ربيع حامد خليفة

- دكتوراة في الآثار الإسلامية (كلية الآثار - جامعة القاهرة) سنة ١٩٨١ م.
- تخرج من قسم الآثار الإسلامية (كلية الآداب - جامعة القاهرة) سنة ١٩٧٣ م.
- شغل وظيفة معيد و مدرس مساعد واستاذ مساعد (بقسم الآثار الإسلامية - كلية الآثار) في الفترة من سنة ١٩٧٣ - ١٩٩٤ م.
- عمل استاذًا للآثار والفنون الإسلامية (كلية الآثار - جامعة القاهرة) أبريل سنة ١٩٩٤ م.
- رئيس قسم الآثار الإسلامية (كلية الآثار - جامعة القاهرة) نوفمبر ١٩٩٧ - نوفمبر ٢٠٠٠ م.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية المحلية والعالمية وله أكثر من أربعين بحث وكتاب في مجال الآثار والفنون الإسلامية.
- اشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراة في مجال الفنون والآثار الإسلامية.
- عضو اللجنة الدائمة للآثار الإسلامية ومجلس إدارة متحف الفن الإسلامي.
- ولجنة الآثار بالمجلس الأعلى للثقافة.



مكتبة زهراء الشرق

